ناخن کا قرض
وارث علوی

ناخن کا قرض

○ وارث علوی ○

ناخن کا قرض

وارث علوی

ناشر

مکتبہ جدید

۹/۱۰- گولا مارکیٹ، دریا گنج نئی دہلی-۱۱۰۰۰۲

فضیل جعفری

کے

نام

اندرونِ صفحات

بارے دیباچہ کا بیاں ہو جائے

جو کام آج تک نہ کیا وہ اب کرنے بیٹھا ہوں یعنی اپنی کتاب کا دیباچہ۔ مشفق خواجہ کے اسم بامسمّٰی ہونے پر شک لحہ بھر پیدا ہوا ہے۔ میں نے اپنی کتابوں کے دیباچے کیوں نہیں لکھے اور پیش لفظ دیباچہ بھی ناکردہ گناہوں کی سزا کیوں معلوم ہوتا ہے، بارے اس کا بھی بیاں ہو جائے۔

ایک زمانہ تھا جسے گزرے بہت وقت نہیں ہوا، جب ''میں کیسے لکھتا ہوں'' ایک نہایت بلیغ پراز ترغیب عنوان ہوا کرتا تھا جس کے تحت نقّاد اپنی ذات بابرکات کا ذکر کیا کرتے۔ ہم ایسی تحریروں کو بڑے شوق سے پڑھا کرتے۔ ایک وجہ تو یہ تھی کہ ان کی تنقیدوں کے مقابلے میں آسانی سے سمجھ میں آجاتیں، اس کا سبب یہ تھا کہ عالمانہ عباؤں قباؤں کو کھونٹی پر لٹکا کر اور دستارِ فضیلت ہمالہ کو لوٹا کر نقّاد پیراہنِ شرر پہنے ہلکے پھلکے انداز میں اپنے ان مضامین کے بارے میں سچ بولنے کی کوشش کرتا جو دروغِ مصلحت آمیز سے بھرے ہوتے —— اب مدیروں کی طرف سے ایسے سوالوں والی چٹھیاں نقّادوں کے پاس نہیں آتیں۔ میرا خیال ہے کہ آج کے زمانے میں زیادہ موزوں سوال یہ ہوگا کہ آپ کیوں لکھتے ہیں۔ ظاہر ہے اس کے جواب میں بھی جغادری نقّاد کانی انکسار سے بڑے اکڑفوں والے جواب دیں گے۔ لیکن میرے لیے یہ سوال بعینہٖ ایسا ہی ہے کہ کوئی پوچھے کہ آپ کیوں جیتے ہیں، اس کی ایک صرف ایک عاقلانہ وجہ دیجیے۔ یہی حال خامہ فرسائی کا ہے۔ اس کی بھی ایک عاقلانہ وجہ دریافت نہیں کر سکا ہوں۔

میں کیوں لکھتا ہوں، یہ سوال مجھ سے کسی نے نہیں کیا۔ اب نقّادوں کی خبر کوئی نہیں پوچھتا۔ حالانکہ نقّاد سب کی خبر رکھتے ہیں اور لیتے ہیں۔ یہ سوال میں نے خود اپنے آپ سے

پوچھا ہے جو اپنا انٹرویو خود لینے کے مصداق ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اس غیر ضروری دیباچہ کے لیے مجھے اس سوال کی اشد ضرورت ہے۔

جس طرح بغیر یہ جانے کہ میں کیوں جیتا ہوں، جیتا چلا گیا، اس طرح بغیر یہ جانے کہ میں کیوں لکھتا ہوں لکھتا چلا گیا۔ چل رے خامہ، بسم اللہ کہا اور قلم چلتا رہا اور میں چین کی بانسری بجاتا رہا۔ لکھنا قلم کا اور پڑھنا قارئین کا کام تھا۔ میں تو بیچ میں آتا ہی نہیں تھا۔ لیکن اب بیچ میں آ گیا ہوں۔ یعنی یہ دیباچہ لکھ رہا ہوں، جس میں مجھے اپنے مضامین کے متعلق گفتگو کرنی ہے، یہ کام میں نے پہلے کبھی نہیں کیا۔ دیباچہ، پیش لفظ، سخن ہائے گفتنی، حرفے چند یا حرفے محرمانہ، ان میں سے کسی بھی عنوان کے تحت یہ بدعنوانی مجھ سے سرزد نہیں ہوئی۔

ذرا سوچئے اتنی طومار نویسی کے بعد حرفے چند لکھنا کیا معنی رکھتا ہے۔ یہ تو نقشِ سلیمانی تحریر کرنا ہوا کہ خاشاک کا دماوند سرمہ ہو جائے، اور قارئین اسے اپنی پلکوں سے اٹھالیں۔ اتنی واشگاف یاوہ گوئی کے بعد حرفِ محرمانہ لکھنا بعینہٖ ایسا ہی تھا کہ کوئی حرافہ شرمیلی دوشیزہ کی مانند نظریں جھکائے نچلا لب کاٹتی نظر آئے۔ اس قدر ناگفتنی درج گزٹ کرنے کے بعد سخن ہائے گفتنی قلمبند کرنا ایسا ہی تھا کہ پہلوان کو اکھاڑے سے بلوا کر ڈرائنگ روم میں لنگوٹ پہنے ہی صوفے پر بٹھلا کر کشتیوں کے داؤ پیچ کا بیان سنا جائے۔

بات دراصل یہ تھی کہ قلاّش ہونے کے سبب کتب خانوں اور کتابوں کا شوق پیدا کیا جو آدمی کو ان مکروہاتِ دُنیاوی سے بچائے رکھتا ہے جن کے لیے گانٹھ میں مال چاہیے۔ کتابیں بھی ایسی جنھیں پڑھ کر آدمی کسی کام کا نہیں رہتا۔ یعنی دس کتابیں پڑھ کر گیارہویں کتاب لکھنے کا کام بھی اس سے نہیں ہوتا۔ پھر سیّد زادے اور پیر زادے ہونے کے سبب ایسے ہڈحرام تھے کہ اس بات پر کبھی ہمارا عمل نہیں رہا کہ جو کام ہو وہ اپنی ذات سے ہو۔ جوتیاں تک مرید اٹھا لیتے تھے۔ ہمیں ہماری کارکردگی کے آغاز ہی میں ایلیٹ کا یہ قول بھا گیا کہ ادب ذات کا اظہار نہیں ذات سے گریز ہے۔ ایلیٹ نے شخصیت کا لفظ استعمال کیا ہے لیکن شخصیت تو ہمارے پاس تھی ہی نہیں، آج بھی نہیں۔ بایوڈیٹا (Bio-data) دو ڈگریوں پر ختم ہو جاتا ہے۔

چنانچہ تنقید میں بھی ہم نے اپنی ذات سے زیادہ دوسروں پر بھروسہ کیا۔ کبھی مجاز کی انگلی

پکڑلی اور آوارہ گردی کرلی۔ کبھی منٹو کے ساتھ کوٹھوں کی ہیرا پھیری کر آئے۔ کبھی راشد کے ساتھ ایران میں اجنبی کی طرح گھومتے رہے۔ کبھی میراجی کے ساتھ......

\\ قصہ مختصر اس بچّے کی مانند جو ماں کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتا، ہم تخلیقات کا دامن پکڑے ادب کی جادونگری کی سیر کرتے رہے۔ باقر مہدی غضب ناک بھی ہوئے کہ ادب پڑھتا رہتا ہے، فلسفہ نہیں پڑھتا، تو ان کی طرف ہمدردی سے دیکھا کہ فلسفہ کے سبب صورت اتنی یرقانی ہورہی ہے کہ غضب میں بھی سرخ نہیں ہو پاتے۔ جسے فلسفۂ ادب کہتے ہیں وہاں بھی عالم نظریاتی خوشہ چینی کا رہا، حلقہ بگوشی کا نہیں، دانہ دُنکا دیکھ کر نظریہ کے جال میں اِدھر پھنسے اُدھر نکلے، اُدھر نکلے اِدھر پھنسے۔ بہرصورت قیدِ قفس سے بچ گئے، جہاں بہت سے ہم صفیر آج بھی بے وقت کی راگنیاں الاپ رہے ہیں۔ وہ چمن میں کیا آئے گویا دبستاں کھل گیا۔ اور فدوی دبستانوں سے ہمیشہ بھاگتا رہا کہ جواب مضمون لکھنا پڑتا ہے۔ شاعری اور نثر، شعر اور غیر شعر، نظم اور غزل، ناول اور افسانہ، بیانیہ اور مہا بیانیہ کے فرق پر کچھ نہیں لکھا کیونکہ یہ فرق تو مجھے عورت اور مرد کے فرق کے مانند زفرق تابقدم نظر آتا ہے۔ اور اسی لیے عیاں کو بیاں کرنے میں موشگافی سے لامحالہ کام لینا پڑتا ہے، اور موشگافی اور شگفتنِ گلہائے ناز کی نظارگی میں وہی فرق ہے جو دیدہ ریزی اور نظر بازی میں ہے۔ خاکسار کو مرچ مسالہ سمجھاتی تولہ ماشا مصوتوں اور محذوفات والی شاہی دسترخوانی تنقید کی بجائے ان ہلکی پھلکی تحریروں میں زیادہ لطف آتا ہے جو ان چٹخاروں کی آواز سے گونجتی ہیں جو ادب کے مطبخ میں خادماؤں کے بوسوں کے مانند شیریں بیانیوں اور مزیدار کہانیوں کے چکھنے سے پیدا ہوتے ہیں۔ \\

اب آپ ہی کہیے مجھ قماش کے آدمیوں سے دیباچہ کیسے لکھا جائے۔ یہاں نہ مجاز کا سہارا ہے نہ منٹو کا۔ کیا خود کی انگلی پکڑے دیباچہ میں اپنے مضامین کی اوبڑ کھابڑ زمین کی پیمائش کروں یا ان بوسوں کا حساب رکھوں جو میر و مرزا، منٹو اور بیدی کا نام آتے ہی میرے نطق نے میری زباں کے لیے۔

زیرِ نظر کتاب کے لیے اپنی درجن بھر کتابوں سے مضامین انتخاب کرتے ہوئے رموزِ نقد و ادب میں سے دو کا انکشاف ہوا۔ ایک تو انگریزی ضرب المثل Cheaper By

Dozen کے معنی ہم پر القا ہوئے اور ہماری اوقات منقولہ بالا ضرب المثل کے مماثل جو اس کا ترجمہ معلوم ہوتی ہے اردو کی اس کہاوت میں ظاہر ہوگئی کہ تین میں نہ تیرہ میں نہ سوتلی کی گرہ میں۔

دوسری بات یہ ظاہر ہوئی کہ نقادؔ مضامین دوسروں کے پڑھنے کے لیے لکھتے ہیں۔ ان پر یہ لازم نہیں آتا کہ انھیں وہ خود بھی پڑھیں۔ آپ یقین مانئے کہ ایسا کوئی ضابطہ ہوتا تو وہ سنگین کی نوک پر بھی قلم کو کاغذ پر نہ رکھتے۔ جس جبر وصبر سے وہ مضامین لکھتے ہیں اس سے کہیں زیادہ صبر وتحمل کی ضرورت انھیں پڑھنے کے لیے ہوتی ہے۔ نقادوں کا پیمانۂ صبر تو مضمون کو ختم کرتے ہی لبریز ہو جاتا ہے، لیکن خالی الذہن قاری کا پیمانہ خالی ہوتا ہے۔

چنانچہ نقادؔ کم از کم اس دُنیا میں اپنا لکھا آپ نہیں پڑھتا۔ اسی لیے لکھاڑ ہوتا ہے۔ نقادؔ جو کچھ لکھتا رہا ہے اگر اس کا اندراج بداعمالیوں کے طور پر اس کے نامۂ اعمال میں ہوتا رہا ہے تو سوا نیزے پر آئے ہوئے سورج کی روشنی میں چالیس والٹ کے بلب میں ضبطِ تحریر کیے گئے اپنے شذرات پر جب اس کی نظر پڑے گی تو اس عذاب کے سامنے عذابِ حشر اس پر آسان ہو جائے گا۔ یہی نہیں وہ اپنی آنکھوں سے دیکھے گا کہ جو لوگ اس کے مضامین پڑھا کرتے تھے ان کی بخشش ہوگئی ہے کہ ان مضامین کے عذاب سے ان کے تمام گناہ دُھل گئے۔

لہٰذا آپ سے گذارش ہے کہ آپ بھی ان مضامین کو اپنے گناہوں کے کفارے کے طور پر پڑھیے اور ان کے اچھے بُرے ہونے کے جھنجھٹ میں نہ پڑیئے۔ دیکھئے میں بھی نہیں پڑ رہا ہوں اور بجائے دیباچہ کے اس حرفِ مجرمانہ پر اکتفا کر رہا ہوں۔

(پاکستان سے شائع شدہ منتخب مضامین کا دیباچہ)

OO

عصمت چغتائی کی کتاب
''پیراہنِ شرر'' کا دیباچہ

یہ نظریہ کہ فن پارے کی جمالیاتی قدر کے تعیّن میں فنکار کے ارادے اور سوانح کا استعمال نہیں ہونا چاہیے، فن پارے کے قائم بالذّات اور خودکفیل ہونے کے تصوّر سے فطری طور پر پیدا ہوتا ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ فن پارے کی معنوی تعلیقات فن کار کے لاشعور اور اجتماعی لاشعور اور اس کے ثقافتی ورثہ میں اتنی دُور تک گئی ہوتی ہیں کہ ان کی تفہیم کے لیے فنکار کی زندگی، شخصیت تاریخ اور ثقافتی پس منظر کا مطالعہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔ تفہیم اور تحسین کا عمل فن پارے کی پوری ساخت اور بافت سے تعلّق رکھتا ہے۔ یعنی فن پارے کی ہیئت کے مطالعہ کے بغیر معنی تک رسائی ممکن نہیں گویا تفہیم معانی اپنی ارتقائی شکل میں ہیئتی تنقید ہی کا روپ اختیار کرتی ہے۔ تفہیم معانی کے اس پیچیدہ عمل میں فن پارے کی جمالیاتی قدر کا تعیّن بھی ہو جاتا ہے۔ یہ خیال بالکل غلط ہے کہ ہیئتی تنقید صرف تکنیک سے سروکار رکھتی ہے۔ ہیئت کے مطالعہ میں وہ حسبِ ضرورت شخصیت اور ثقافت دونوں کو حساب میں رکھتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ فنکاروں کی زندگی میں دلچسپی آج بھی قائم ہے اور سوانح عمریاں اور سرگذشتیں لکھی اور پڑھی جاتی ہیں۔ ایلیٹ نے تو ہملٹ کے متعلّق یہاں تک کہا ہے کہ ہملٹ کو سمجھنے کے لیے ہمیں شیکسپیئر کے متعلّق اتنا کچھ جاننا پڑے گا کہ وہ خود اپنے بارے میں نہیں جانتا تھا۔

اسی لیے تفریحی ادب کے مقابلہ میں سنجیدہ ادب ایک زیادہ تربیت یافتہ سوفسطائی اور دقت پسند ذہن کا مطالبہ کرتا ہے۔ یہ ذہن نہ صرف فن پارے کا پرستار ہوتا ہے بلکہ اتنا ہی

ان تنقیدوں کا دلدادہ ہوتا ہے جو ان پر لکھی گئی ہیں۔ اسی لیے بڑے فن پارے پر لکھی گئی تنقیدیں ان کے متن کا ایک حصّہ بن جاتی ہیں۔

ہم جانتے ہیں کہ حقیقت پسند فنکار کا فن زیادہ تر اس کے شخصی تجربات اور گردوپیش کے مشاہدات پر مبنی ہوتا ہے۔ لہٰذا اس کی زندگی اور زمانہ کا مطالعہ اس کے آرٹ کے حقیقی سرچشموں کا سراغ بن جاتا ہے۔ سوانح، تاریخ اور ماخذات سے ایک باشعور نقاد کیا کام لیتا ہے اس کی بہترین مثال جیمس جائیس کے سوانح نگار رچارڈ ایلمین میں ہمیں ملتی ہے—— ایلمین کی ذات میں سوانح نگار اور نقاد کا ایسا خوبصورت امتزاج ہے کہ جائیس کی زندگی اور اس کا آرٹ قدم سے قدم ملا کر چلتے ہیں۔ اس کی شخصیت اور زندگی کی ہر تفصیل اس کے فن کے کسی نہ کسی پہلو کو منوّر کرتی ہے۔ جائیس کے مشہور افسانے The Dead کے تجزیہ میں اس نے کرداروں کا سراغ جائیس کے حقیقی دوستوں اور رشتہ داروں میں لگایا ہے۔ افسانہ کے شہر، شہر کے راستوں، مکانوں، ہوٹلوں، کا تعیّن کیا ہے۔ یہاں تک کہ افسانہ کے آخر میں برف باری کے بے مثال بیان میں دوسرے مصنّفین کی اسلوبی خصوصیات کے اثرات کا کھوج بھی لگایا ہے۔ تشکیل افسانہ کے مختلف مراحل کا یہ پورا بیان افسانہ جتنا نہیں تو اس سے کم ہوش رُبا نہیں۔

کہنے کا مطلب یہ کہ ادب کا تنقیدی مطالعہ فنکار کی شخصیت، زندگی، خاندان اور معاشرے کے علم سے بے بہرہ نہیں رہ سکتا۔ اس نظر سے دیکھیں تو عصمت چغتائی کی خود نوشت سوانح عمری ''کاغذی ہے پیرہن'' عصمت کی زندگی اور شخصیت کے مطالعہ میں کلیدی حیثیت رکھتی ہے۔ اس سلسلہ کو ''مسلسل ناول'' کا توصیفی نام پانچویں قسط اور بعد کی ایک دو قسطوں میں دیا گیا۔ سوائے پہلے باب کے باقی کے تمام ابواب پر عنوانات دیے گئے ہیں۔ پہلے باب کے ایک بلاک میں کتاب کا انتساب ہے۔ دوسرے باب کے ایک بلاک میں مندرجہ ذیل عبارت ملتی ہے جو اس تصنیف کی نوعیت کو اُجاگر کرتی ہے:

> ''دوسرا باب بھیج رہی ہوں۔ میں اپنی یادداشت اور خاندان کے لوگوں کی زبانی سنی سنائی باتوں کو جنھوں نے مجھے متاثر کیا اور ہر ایک طبقہ کی اُلجھنوں، نئے سوالوں اور ان کے حل کے مسائل—— ایک عجیب اُلجھی ہوئی سی چیز

ہے۔ جو چیز جب بھی تیار ہو جائے گی بھیجتی رہوں گی۔ اسے مختلف عنوان سے چھپنے دیجیے۔ تسلسل بعد میں ایڈٹ کرتے وقت قائم ہو جائے گا۔''

یہ تسلسل قائم نہیں ہو سکا کیونکہ عصمت کی زندگی میں کتاب کو ایڈٹ کرنے کا موقع نہیں آیا۔ میرا خیال ہے اگر وہ ایڈٹ کرتیں بھی تو تسلسل محض واہمہ ہی رہتا۔ بہر حال جس ترتیب سے ابواب شائع ہوئے ان میں جو بھی تسلسل مل جائے اسے غنیمت سمجھنا چاہیے۔ جیسا کہ ذکر ہوا اسے مسلسل ناول بھی کہا گیا ہے لیکن اسے بطور ناول یا خودنوشت سوانحی ناول پڑھنا بھی مشکل ہے کیونکہ اس کے تمام کرداروں کے نام اور انھیں پیش آنے والے واقعات حقیقی ہیں یہ صریحاً خودنوشت ہے گو اس کی واقعہ نگاری اور کردار نگاری میں ناول نگاری کی تکنیکوں اور اسالیب کا استعمال ہوا ہے جو بالکل فطری ہے کیونکہ سوانح کو ناول کے ڈھنگ سے لکھا جا سکتا ہے۔

ایک مکمل آپ بیتی میں عموماً پیدائش سے لے کر دم تحریر تک کے واقعات کا احاطہ کیا جاتا ہے۔ زیر نظر کتاب میں یہ دونوں باتیں نہیں ہیں۔ کتاب کا زمانی وقفہ عصمت کے گریجویٹ ہونے اور اسکول میں ملازمت اور ''لحاف'' پر مقدمہ کے زمانہ تک یعنی صرف چند برسوں پر مشتمل ہے۔ بچپن کے واقعات شمن کے کردار کے ذریعہ 'ٹیڑھی لکیر'' میں بیان ہوئے ہیں جو صحیح معنی میں خودنوشت سوانحی ناول ہے۔ بچپن کے واقعات کا ذکر زیر نظر کتاب میں شامل ایک اور مضمون میں ہوا ہے جو انھوں نے ''آج کل'' کے سلسلۂ مضامین میں ''غبارِ کارواں'' کے تحت لکھا تھا۔ یہ مضمون بھی بہت خوبصورت اور دلچسپ ہے۔ اس کے علاوہ عصمت اپنے انٹرویوز اور قلمی خاکوں میں بچپن کے واقعات کا ذکر کرتی رہی ہیں لہٰذا ان کا اعادہ نہ کر کے وہ تکرار کے عیب سے بچ گئی ہیں۔

اب رہا یہ سوال کہ اگر کتاب کے زمانی عرصہ کو ۱۹۸۰ء تک پھیلایا جاتا تو کیا یہ زیادہ دلچسپ اور کارآمد بن سکتی تھی۔ میرا خیال ہے کارآمد تو ہوتی لیکن شاید دلچسپ نہ بنتی۔ کارآمد اس معنی میں کہ ترقی پسند تحریک، روس اور چین کے سفر، عصری واقعات اور فلمی دُنیا کی جھلکیاں اس کی دستاویزی اہمیت میں اضافہ کرتیں، لیکن ساتھ ہی یہ خدشہ بھی پیدا ہوتا کہ صحافتی مواد بڑھ جاتا اور اکثر اُن واقعات کا ذکر ہوتا جو ہم عقیدہ ہم عصروں میں مشترک

ہوتے ہیں۔ ان پر عصمت کی رائے زنی کے مختلف طریقوں سے بھی ہم ان کے مضامین اور انٹرویوز کے ذریعہ سے واقف ہیں۔ اس لیے میں نے شبہ ظاہر کیا کہ خود نوشت کو زمانی عرصہ پر دُور تک پھیلانے سے شاید وہ دلچسپ نہ بنتی۔

تو کیا کتاب کی موجودہ صورت عصمت کی شعوری کاوش کا نتیجہ ہے۔ میرا خیال ہے یہ کتاب ایک خاص ذہنی کیفیت کے تحت لکھی گئی ہے۔ یہ کیفیت پوری کتاب میں موجود ہے۔ یہ کیفیت اپنے خاندان کے بھولے بسرے افراد اور واقعات کو محبّت بھرے دل سے یاد کرنے کا نتیجہ ہے۔ یہ یادیں اتنی شخصی ہیں کہ غیر شخصی واقعات، خارجی دُنیا کے جھمیلوں دوسرے ملکوں کی سیاست اور ادبی اور فلمی دُنیا کی دوسری نامور ہستیوں کا ذکر شاید تحریر کے اس آہنگ کو جو ایک خاص ذہنی کیفیت کی تخلیق ہے مضروب کرتا۔ عصمت کی طبیعت اس طرف آتی ہی نہیں اور اس کا خوشگوار نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ''کاغذی ہے پیرہن'' تکرار اور اطناب، صحافتی مواد، بھرتی کی باتوں، اُکتانے والی رائے زنی اور تھکانے والے باتونی پن سے بچ جاتی ہے۔

اور سچ بات یہ ہے کہ ''کاغذی ہے پیرہن'' عصمت چغتائی کی ''یادوں کی بارات'' ہے۔ وہ کہہ چکی ہیں کہ وہ اپنی یادداشت اور خاندان کے لوگوں کی زبانی سنی سنائی باتوں کو جیسے جیسے انھیں یاد آتا جائے گا، جیسا ان کا جی چاہے گا قلم بند کرتی جائیں گی۔ اور انھوں نے یہی کیا۔ نہ تسلسل کی پروا کی نہ اسے ناول بنانے کی۔ اور یہ بھی ان کے حق میں اچھا ہی ہوا۔ دراصل اس کتاب کا پورا مواد خود نوشت ہی کے لیے مناسب ہے۔ اگر اسے ناول بنانے جاتیں تو ناول تو بنتا نہیں اور خود نوشت بھی ہاتھ سے نکل جاتی۔ دراصل حقیقی کرداروں اور سچّے واقعات کا دباؤ تخیل پر اتنا زیادہ ہے کہ انھیں افسانوی کرداروں اور حقائق میں بدلا نہیں جاسکتا۔ پھر یہاں حقیقت افسانہ سے زیادہ حیران کن ہے خصوصاً بچھّو پھوپھی کا کردار جس پر عصمت نے ایک افسانہ لکھا۔ دوسرے واقعات اور کرداروں پر عصمت نے افسانے نہیں لکھے تو اس سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ واقعات چاہے اتنے ڈرامائی اور حیرت ناک کیوں نہ ہوں سب کے سب افسانوں میں نہیں ڈھلتے اور عصمت نے عقلمندی کی کہ انھیں افسانہ نہیں بنایا گو ان کے بیان نے افسانہ کا لطف پیدا کردیا۔

بصورتِ موجودہ ''کاغذی ہے پیرہن'' ایک انوکھے اور دلچسپ خاندان کے طور طریقوں عادات وعقائد رسم و رواج، ہٹ دھرمیوں، نفرتوں اور محبتوں کی عجیب وغریب داستان بن گئی ہے۔

اور حقیقت یہ ہے کہ مرزا قسیم بیگ چغتائی اوران کے بھائی اور بہنیں اور خود ان کے دس بچے، بھانجے بھتیجے اور نہ جانے کس کس کے ماموں ممانیاں خالو خالائیں، پھوپھا پھپھیاں اوران کی اولادیں بے شمار نوکروں اوران کے کنبوں پر مشتمل یہ خاندان ایک آبائی چغتائی قبیلہ کی مانند ہی نظر آتا ہے جس کے افراد آگرہ، علی گڑھ، بریلی، لکھنؤ، دہلی، جودھپور، سانبھر، سوجت، جاورا اور نہ جانے کہاں کہاں ہمہ وقت آمد و رفت کرتے رہتے ہیں۔ سب کی رگوں میں چنگیزی خون ہے جس کے سبب اکثر گھریلو جھگڑوں میں بھی تاتاریوں کی یلغار کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ اس خاندان میں پنپنے اور جاں بر ہونے کے لیے قدرت نے اس کے افراد کو ایک غیر معمولی حسِ ظرافت سے نوازا ہے۔ ایک دوسرے کو ستاتے ہیں بلکہ رُلاتے ہیں تو ہنستے ہیں، زخم لگتے ہیں تو ہنستے ہیں، پھیپھڑوں میں کیڑے پڑتے ہیں تو ہنستے ہیں۔

عصمت کی شخصیت کا سب سے دلنواز عنصر یہی حسِ ظرافت ہے۔ ظرافت ہی اس کے طنز کو معتدل بناتی ہے اوراس کے زہر کا تریاق بنتی ہے۔ عموماً سرگذشتوں میں بزرگوں کے کارناموں ان کے اعمالِ صالحہ اوران کی ثقہ شخصیتوں کا دل پر رُعب طاری کرنے والا بیان ہوتا ہے — لیکن عصمت تو ان لوگوں میں سے ہے جو بتوں کو توڑتے ہیں تو وہ پرستش کے قابل لگتے ہیں کیونکہ ان کی بنیادی انسانیت سامنے آتی ہے جو ہمارے دلوں میں ہمدردی اور محبت کے جذبات پیدا کرتی ہے۔ عصمت نے تو واقعی اس کتاب میں لنکا ڈھائی ہے، کسی کو نہیں بخشا، سب راز طشت از بام کیے ہیں۔ اور دراصل خاندان کے Scandals راز بھی کہاں ہوتے ہیں دیر سویر سبھی کے علم میں آتے ہیں۔ یہ کتاب بہت تلخ، بہت ترش بہت سفاک، بہت دل شکن بن سکتی تھی۔ اگر لیڈی چنگیز خاں دقیانوسیت، توہمات، خاندانی پندار، ضد اور ہٹ دھرمیوں پر اپنے زہر میں بجھے ہوئے تیروں کی بوچھار کرتیں، لیکن اب ان یادوں میں شام کی خنکی پیدا ہو چکی ہے، بیتی محبتیں یاد آتی ہیں۔ جو بھی لوگ تھے انسانی رشتوں میں جیتے تھے۔ لاگ اور لگاؤ کے ہیر پھیر تھے۔ کشش بھی تھی اور کشیدگی بھی۔ عصمت کے بیان میں بے

لاگ حقیقت نگاری ہے لیکن کلبیت نہیں۔خوش طبعی ہے چڑ چڑا پن نہیں۔اور سب سے بڑی چیز تو وہ بے پناہ محبّت ہے جو ایک عورت اپنے خاندان کو دے سکتی ہے۔

عصمت دل کی صاف محبّت اور مامتا سے بھری ہوئی نہایت ذہین ہوشیار، جرأت مند، اور بے باک خاتون تھیں۔ایک چیز جو اُن میں سرے سے ناپید تھی وہ سماج کا، مرد کا اور طاقت کا خوف تھا۔وہ عورتوں کی بے وقوفیوں، مردوں کی حماقتوں، پڑھے لکھوں کی جہالتوں اور دولتمندوں کی ذہنی تہی مائیگی سے اچھّی طرح واقف تھیں۔وہ زندگی کی مسرّتوں کی طلب گار اور ظلم، تشدد سفّاکی، جبر اور ناانصافی کے خلاف سدا مصروف پیکار رہتی تھیں وہ Feminist بنے بغیر آزادیِ نسواں کی علمبردار تھیں۔وہ مرد کو دیکھ کر چراغ پا اور عورت کو دیکھ کر نمناک نہیں ہوتی تھیں۔انھوں نے عورت پر مرد کی چیرہ دستی کی داستان سُنائی لیکن عورت پر عورت کے ظلم کی پردہ پوشی نہیں کی۔نہ ہی مرد میں عورت کی اور عورت میں مرد کی فطری جنسی دلچسپی کی قدر کم کی۔عیّاری، ریاکاری، سمجھوتہ بازی سے بیزار وہ ایک ایسی خاتون تھیں جن کی خوش طبعی، فراخ حوصلگی، رواداری اور وسعت قلب نے ان کی شخصیت کی دل رُبائی کو دوبالا کردیا تھا۔ وہ جن سماجی اور خاندانی حالات میں پروان چڑھیں ان میں ڈرپوک اور سعادت مند نہیں بلکہ سرکش اور باغیانہ شخصیت کی ضرورت تھی جو عصمت کے لیے فطری تھی کیونکہ ان کی رگوں میں چنگیزی خون بہتا تھا اور بہت سے بھائیوں کی چھوٹی بہن ہونے کے سبب وہ لڑکیوں کے ساتھ گڑیاں نہیں بلکہ لڑکوں کے ساتھ لڑکوں ہی کے کھیل کھیلتی تھیں۔

اس سرگزشت میں جو کردار اُبھر کر سامنے آتے ہیں ان میں عصمت کے والد مرزا قسیم بیگ کا کردار ایک قبائلی سردار کی شان رکھتا ہے۔ماں کے کردار میں زمین کی وسعت ہے جس کی آغوش میں اپنے اور دوسروں کے ڈھیروں بچّے پل کر جوان ہوئے ہیں۔اس کتاب کا ایک دلچسپ پہلو بھائی کی محبّت اور نتیجتاً پھوپھی اور بھتیجوں کے رشتہ کی ترجمانی ہے۔مثلاً عصمت کا ماموں زاد بھائی جگنو اسی گھر میں بڑا ہوا۔وہ گھر کے تمام بچّوں میں جو شیطان کے پرکالے تھے، ایک سیانا، سمجھدار اور بردبار لڑکا تھا۔دیکھنے میں بھی خوبصورت اور ہماری عصمت بی بی کا پہلا پیار:

”مجھے جگنو ہمیشہ بہت پیارے تھے۔اگر ان سے میری شادی ہوجاتی تو میں

ایک نہایت پتی ورتا بن جاتی۔ مجھے دراز قد مرد پسند تھے اور وہ گھر میں سب
سے اونچے نکلتے تھے۔ آج میں اپنی کہانیوں کے ہیرو کو پرکھتی ہوں تو انھیں
بالکل جگنو پاتی ہوں۔ جگنو کے دل کا حال میں وثوق سے نہیں بتا سکتی ہوں مگر
میں نے ہمیشہ انھیں اپنا رُومانی ہیرو مانا۔''

غور طلب بات یہ ہے کہ عصمت اگر پتی ورتا بن جاتیں تو افسانہ نگار نہ بن سکتیں اگر بنتیں بھی تو دوسری قسم کی جن کے افسانوں کے کاشانہ میں جگنو ہی کی روشنی ہوتی۔ خود عصمت کو اس بات کا احساس تھا۔ وہ لکھتی ہیں:

''وہ ایک نہایت کامیاب ڈاکٹر، بہترین شوہر اچھّے باپ اور اب تو ماشاء اللہ
نانا اور دادا بھی بن گئے ہیں۔ اگر میری شادی ان سے ہو جاتی تو وہ مجھے مٹّی کا
تودہ بنا دیتے اور ساری سیمابیت ختم ہو جاتی۔ میری سمجھ بوجھ پر ایک بھاری سا
تالا بن کر جم جاتے۔''

اس کتاب کا دوسرا جاندار کردار بھی پھوپھی ہی کا ہے اور وہ ہیں عصمت کی سگی پھوپھی --- بچھّو پھوپھی، اُردو افسانہ کا شہرۂ آفاق کردار۔ مرزا قسیم بیگ کی یہ بہن اندر سے اتنی جلی بھنی اور تلخ کیوں تھیں اس کا جواب افسانہ نہیں دیتا لیکن ''کاغذی ہے پیرہن'' میں مل جاتا ہے، جس کے تیسرے اور چوتھے باب میں جن کے عنوانات ''تصادم'' اور ''ادھوری عورت'' ہیں، بچھّو پھوپھی کی زندگی اور کردار کا ہوش رُبا بیان ملتا ہے۔ حالات کی ستم ظریفی نے بچھّو پھوپھی کے وجود کو زہر سے بھر دیا تھا جو ان کی زبان سے طنز طعنہ اور کوسنوں سے ظاہر ہوتا۔ کوسنے دوسروں کے لیے اتنے نہیں تھے جتنے اپنوں کے لیے تھے۔ خصوصاً ان کے بھائی اور عصمت کے والد مرزا قسیم بیگ کے لیے۔ ان میں دل کی آگ کم اور بھڑاس کی کیفیت زیادہ تھی۔ نفرت بناوٹی تھی محبت سچّی تھی۔ یا یوں کہیے کہ وقت نے نفرت کی شدّت ختم کر دی تھی۔ زبان میں ڈنک رہ گیا تھا لیکن زہر نہیں تھا۔ بہن کے کوسنے بھائی کو نہیں لگتے کیونکہ وہ ماں کے دودھ میں دُھلے ہوئے ہوتے ہیں۔

سچ بات یہ ہے کہ اس کتاب کا مطالعہ ایک انوکھے چغتائی خاندان کے طور طریقوں اور کشمکشوں اور رنگ برنگے کرداروں سے واقف ہونے کا ایسا موقع فراہم کرتا ہے کہ لگتا

ہے کہ ہم زندگی کے ایک بڑے تجربہ سے دو چار ہوئے ہیں کتنی خود نوشتیں تخلیق کے اس بلند مقام کو پہنچ پائی ہیں؟

جودھ پور، سانبھر، سوجت اور جاورا — راجستھان کے ان چھوٹے شہروں کی سماجی اور تہذیبی زندگی کی آئینہ داری اس تصنیف کا امتیازی وصف ہے۔ مثلاً سوجت کی بال ودھواؤں کا ذکر لیجیے۔ بیوہ کی شادی کا کوئی رواج نہیں تھا۔ ستی کی رسم کے ختم ہونے کے ساتھ ان وِدھواؤں کی تعداد میں اضافہ ہو گیا۔ جب وہ جوان ہو جاتیں تو کسی عہدے دار یا جاگیر دار سے تعلق ہو جاتا جس پر ان کے عہدوں اور دولت کی وجہ سے کوئی انگشت نمائی کی جرأت نہ کرتا۔ ان کے بچّے راج گولے کہلاتے تھے۔ محل کی ڈاکٹرنیاں جناتی تھیں اور بچّہ وہیں پلتا تھا۔ ناجائز بچوں کو مارنے کی کوئی ضرورت نہ تھی نہ لڑکی کے ساس سسر یا والدین لڑکی کو کچھ کہتے تھے۔ بچّہ جس کا جی چاہے محل میں پہنچا دے کچھ انعام ہی ملتا تھا۔ ان بچوں کی بڑی اچھی طرح دیکھ بھال ہوتی تھی۔ ان کے الگ اسکول تھے اور ملٹری کی ٹریننگ کے بعد راج گولا پلٹن میں بھرتی ہو جاتے تھے۔ یہ پلٹن عموماً مہاراج کی سالگرہ یا کسی شادی کے موقع پر نکلتی تھی اور اس میں ایک ایک جوان مردانہ وجاہت کا نمونہ تھا۔ راج گولے کے معنی ہیں راجہ کے بیٹے یا متبنّیٰ (لے پالک) اس قسم کی لڑکیاں بھی بڑے لاڈ سے پالی جاتی تھیں اور مہارانی کی ڈاوڑیاں کہلاتی تھیں۔ کہنے والے کہتے تھے ان کی آپس میں نہ شادیاں ہو سکتی ہیں نہ تعلق کیونکہ کون جانے آپس میں ان کا بھائی بہن کا رشتہ ہو۔ ڈاوڑیوں کی شادی کا کبھی کوئی قصہ نہیں سنا — ویسے عموماً بیوہ لڑکیاں اغوا بھی ہوتی تھیں کسی کے ساتھ بھاگ بھی جاتیں۔ سنا تھا کراچی میں ان کی بڑی مارکیٹ تھی۔ وہاں کے وڈیرے جوان تندرست لڑکیاں شوق سے خریدتے تھے اور وہاں سے وہ مر کر ہی نکلتی تھیں۔

کیا کسی سماجی تحقیق میں آپ کو یہ باتیں جاننے کو ملی تھیں۔ اور عصمت کا بیان دیکھیے۔ کیسے تضادات کو آہنگ میں بدلتا ہے۔ ایک سسٹم کے لیے رواداری ہے لیکن ان حالات کے لیے نہیں جنھوں نے سسٹم کی ضرورت پیدا کی۔ یہ پورا مواد قرۃ العین حیدر کے ناولوں کے کام آسکتا ہے۔ دلچسپ سوال یہ ہے کہ عصمت نے اس مواد سے کوئی تخلیقی کام کیوں نہیں لیا۔ وجہ شاید یہ ہو کہ رسم و رواج، تہذیبی رنگ آمیزی اور تقدیر کی گردشوں میں قرۃ العین حیدر

کی مانند عصمت کو دلچسپی نہیں تھی۔ عصمت کی سفاک حقیقت نگاری غیر منصفانہ رسوم کی المناکیوں کے ذکر میں تلافیِ حیات کے دلاسوں کو قبول نہیں کرتی، عصمت کے فن پر غور کرتے وقت اس نکتہ کو بھی نظر میں رکھنا چاہیے کہ باوجود اس کے کہ ان کا سماج کا مشاہدہ وسیع تھا انھوں نے اپنے سماجی افسانوں کو سماجیاتی نہیں بننے دیا۔ وہ اپنے تخلیقی تخیل کو دستاویزی یا تاریخی بننے نہیں دیتیں۔

''کاغذی ہے پیرہن'' میں راجستھانی زندگی کی اتنی رنگارنگ اور معنی خیز جھلکیاں ہیں کہ دل میں بار بار یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ کاش اس پس منظر میں انھوں نے کوئی ناول لکھا ہوتا۔ بیوہ بانیوں اور ان کے راجستھانی لباس کا ذکر تو اتنا خوبصورت ہے کہ تصویر آنکھوں کے سامنے گھوم جاتی ہے۔ اسی طرح شاہی شمشان کے بیان میں دیواروں پر ان رانیوں اور داسیوں کے ہاتھوں کے نشانات کا ذکر جو راجہ کے ساتھ چتا پر پھونکی گئیں۔ مارواڑی عورتوں کا بھڑک دار لباس، جس کا رنگ مہینوں کھلا رہتا اور جب تک تار تار نہ ہو جاتا بدلا نہ جاتا۔ عورتوں کی آوازوں کا سُریلا پن، ان کے گیت، سُروں میں غضب کا سوز اور اُداسی، ایک عجیب سی تنہائی کی پکار، میٹھا میٹھا غم، چلچلاتی دھوپ میں سپیروں کا ناچ، رات کی خاموشیوں میں کٹھ پتلیوں کا تماشہ، جودھ پور کے شیر و شکر ہندو مسلمان۔ مسلمان جو معتبر عہدوں پر فائز تھے اور صلح پسند میاں بھائی کہلاتے تھے۔ نہ جانے کب برقع غائب ہو گیا۔ باہر نکلتے وقت ہندو عورتوں کے رواج کے مطابق سب شریف گھرانوں کی بیویاں چادر اوڑھتی تھیں، عظیم بیگ کا راجپوتوں کے ساتھ اُٹھنا بیٹھنا تھا۔ اس لیے ہر وقت راجپوتی آن بان کا ذکر رہتا۔ عظیم بیگ اپنے بچوں کو بھی موہن سنگھ سوہن سنگھ اور لکھن سنگھ کے نام سے پکارتے۔

اس خودنوشت میں عظیم بیگ کے کردار کی کچھ دلچسپ جھلکیاں سامنے آتی ہیں۔ مثلاً شاہد احمد دہلوی سے عظیم بیگ کے گہرے مراسم تھے۔ شاہد احمد کے والد ڈپٹی نذیر احمد کی کتاب ''امت کی مائیں'' کے خلاف مسلمانوں میں بڑا غم و غصہ تھا۔ اس پر پابندی لگا دی گئی تھی۔ شاہد احمد بھی نچلے کہاں بیٹھتے تھے۔ پھر کتاب چھاپ دی۔ پھر احتجاج ہوا۔ اب شاہد احمد کی یاری کے لیے عظیم بیگم میدان میں کودے اور انھیں چوری کا راستہ دِکھایا یعنی لکھا کہ کتابیں انھیں بھیج دی جائیں۔ ریاست جودھپور خودمختار ہے اور برٹش سرکار کی لگائی ہوئی

بندشوں پر یہاں عمل نہیں کیا جا سکتا۔ میں اس کتاب کی حفاظت کروں گا دیکھتا ہوں مجھے کون روکتا ہے۔

روکنے والے نکل ہی آئے۔ ان کا تانگہ روکا اور خوب پٹائی کی۔ دوسرے دن اخبار میں نکلا کہ جودھپور میں برٹش قانون نہ چل سکے، لیکن اسلام جودھپور میں بھی زندہ ہے اور مسلمانوں نے ابھی چوڑیاں نہیں پہنی ہیں۔

دراصل عظیم بیگم کا کردار تو ایسا ہے کہ اِک ذرا چھیڑیے، پھر دیکھئے کیا ہوتا ہے۔ ہوتا کیا پوری خودنوشت پر چھا جاتا عصمت نے بڑی سوجھ بوجھ سے کام لیا اور اسے قابو میں رکھا۔

اپنے افسانہ ''لحاف'' کے مقدمہ کے سلسلہ میں عصمت شاہد احمد دہلوی کے ساتھ ہی لاہور گئی تھیں اور وہ مہمان بھی بنیں تو کس کی؟ میاں ایم اسلم کی ''گناہ کی راتیں'' کے مُصنّف کو لحاف پر سخت اعتراضات تھے۔ عصمت نے ان کے مردانہ پندار کو جس طرح پاش پاش کیا ہے وہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ مرد کے فکری حصاروں پر یہ حملہ ایک نئی عورت کی نشاندہی کرتا ہے۔ زندگی میں، ادب میں سماج میں کتنا ہوَس پوَس تھا جسے عصمت چلا لینے کو رضامند نہیں تھیں۔

اس نئی عورت کے خدّوخال کی شناخت کے اشارے پوری کتاب میں بکھرے پڑے ہیں مثلاً جاورہ کے نواب صاحب کے یہاں عصمت چند مہینوں کے لیے ان کی لڑکیوں کو پڑھانے پر مامور تھیں۔ وہ تو کہیے نواب صاحب کے کسی ایک بیٹے کی بہو بنتے بنتے بچ گئیں۔ ایک جدید تعلیم یافتہ خودمختار عورت اور ایک سڑے ہوئے جاگیردارانہ نظام کا تضاد یہاں اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ بھلا عصمت کا آزاد، شگفتہ، اور زندگی کے ولولوں سے گونجتا ذہن، حقہ پیتے نواب، ان کے محل کی اُداس دیواروں، ان کے کاہل لڑکوں اور بے مصرف زندگی گزارتی کم علم بجھی ہوئی لڑکیوں کو کیا قبول کرتا۔ جاورے کے نواب صاحب تو محض علامت تھے ایک پورے طریقۂ زندگی کی جو انحطاط کا شکار تھا اور جس سے جدید ذہن اس طرح بدکتا تھا گویا وہ حنوط زدہ لاش ہو۔ عصمت کے یہاں اس شدید ردِ عمل کا علامتی اظہار سونے کی اُگالدان میں ہوا ہے۔ ذرا سوچیے تو کہ اگر عصمت کی شادی نوابی خاندان میں ہو جاتی تو عصمت کیا کرتیں۔ انھی کے الفاظ میں سنیے:

''میں نے کبھی 'سونے کی اُگالدان' میں نہیں تھوکا۔ جاتے ہی پہلا کام یہ کروں گی کہ غلاموں کو سونے کا اُگالدان حاضر کرنے کا حکم کروں گی اور جب اُگالدان حاضر کی جائے گی تو میں پھاک سے تھوک دوں گی۔''

یہاں پوری جاگیردارانہ تہذیب مع اس کے کھوکھلے تکلفات اور دکھاووں کے، نا اہلیت، کاہلیت اور پژمردگی کے عصمت کے طنز کا ہدف ہے۔ جب عصمت کا سابقہ نو دولتیوں سے پڑا تو ان کے دھن دولت کے دکھاووں اور اندرونی خالی پن کو اسی طرح بے نقاب کیا۔ مڈل کلاس کی محدود اور پابند زندگی، اور حیات دشمن اخلاقیات کا بھی اسی طرح پردہ چاک کیا۔

دراصل عصمت زندگی میں آزادی، شگفتگی، کام، ذمہ داری، تعلیم اور چھوٹی موٹی مسرّتوں اور ولولۂ حیات اور تخلیقی نشاط آفرینیوں کی قائل تھیں۔ عصمت نے خود اپنے آپ کو بنایا تھا۔ اپنے بل بوتے پر تعلیم حاصل کی تھی۔ اور اپنی کارکردگی کا آغاز لڑکیوں کے اسکول میں بطور پرنسپل کیا تھا۔ یعنی ملازمت میں بھی عورتوں کی تعلیم کا آئیڈیل درپیش رہا۔ دراصل عصمت کی نسل کے سبھی لوگوں کے ذہن آزادی، سماجی خوش حالی، پچھڑے طبقوں کی سماج سیوا اور عورتوں کی تعلیم اور حرّیت کے آدرشوں سے تابناک تھے۔

بریلی کے جس اسکول سے عصمت نے اپنی ملازمت کا آغاز کیا اس میں چند طالبات ایک کلاس روم، ایک آفس کا کمرہ اور پرنسپل کی رہائش گاہ تھی جو ہاسٹل کے کام بھی آتی۔ اس ہاسٹل میں جو چار پانچ لڑکیاں رہتی تھیں ان میں ٹرسٹی کی لڑکیوں کے علاوہ خود عصمت کی بھانجیاں بھتیجیاں تھیں غرض کہ جو ماڈرن عورت ہندوستان میں پیدا ہو رہی تھی وہ آزاد تو کیا ہوتی، گھر کی خاندان کی سماج کی اور پورے طبقہ نسواں کی ذمہ داریاں اس کے کندھوں پر تھیں۔

علی گڑھ میں شیخ عبداللہ، ان کی بیگم عالیہ آپا اور ان کی بیٹی ڈاکٹر رشید جہاں مسلمانوں میں تعلیم نسواں کے علمبردار تھے۔ ان کے یہاں جن لڑکیوں کو پناہ ملتی تھی وہ کیسی بپتاؤں سے گزر کر آتی تھیں ان کا دل ہلا دینے والا بیان عصمت نے کیا ہے۔ دراصل عورتوں سے ناانصافیوں، ان پر ظلم اور ان کی دُردشاؤں کے ایسے ایسے واقعات اس کتاب میں بیان ہوئے ہیں کہ ہم سمجھ سکتے ہیں کہ عصمت کا ذہن جو کچھ بنا وہ کیوں اور کیسے بنا۔ ہم سمجھتے ہیں کہ عصمت کے یہاں بغاوت جدید تعلیم کا عطیہ تھی۔ ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ بغاوت کی یہ

چنگاریاں ظلم و جبر کی اس سنگ باری سے پھوٹی تھیں جس کا ہدف ہندوستانی عورت تھی۔

رشید جہاں عصمت کا آئیڈیل تھیں، لیکن رشید جہاں کا ذکر اس کتاب میں بہت زیادہ نہیں البتہ ''انگارے'' کی اشاعت پر جو ہنگامہ پورے ملک میں پیدا ہوا اور علی گڑھ میں خصوصی طور پر جس کا ہدف رشید جہاں تھیں کیونکہ اس میں ان کا افسانہ شامل تھا۔ اس کا تاریخی بیان اس کتاب میں ملتا ہے۔ اسی طرح ان مشکل حالات میں تعلیم نسواں کی ذمہ داری اٹھانے والے لوگوں کی دشواریوں، عجیب و غریب ٹرسٹیوں کے مضحکہ خیز تجربات، اور ایک اسکول ٹیچر کی آزمائشوں کے بیان میں عصمت کے قلم نے جو گل کھلائے ہیں ان کے سبب یہ ابواب زعفران زار بن گئے ہیں۔

عصمت ہماری بہت مقبول بہت مشہور ایک جغادری مصنفہ ہیں۔ لیکن ان کی صحیح قدر آج بھی پہچانی نہیں جاتی، دقیانوسی ادیبوں کا ایک بڑا حلقہ ہے جو آج بھی انھیں محض ''لحاف'' اور ''تل'' کی مُصنفہ کے طور پر جانتا ہے۔ وہ ان کی بیباکی اور بغاوت سے خوش نہیں ہے۔ اس پر ستم ظریفی یہ ہوئی کہ اُردو تنقید نے ان پر جس توجہ کی وہ مستحق تھیں وہ توجہ نہیں کی۔ انھیں ایک بھی ایسا معتبر نقاد نہیں ملا جو انھیں سمجھ اور سمجھا سکے اور ان کے فن کی بلندیوں کا احاطہ کر سکے۔

میرا خیال ہے کہ ''کاغذی ہے پیرہن'' کی کتابی صورت میں اشاعت سے عصمت کی شخصیت میں ایک نئی دلچسپی کا آغاز ہوگا اور اگر اس کا مطالعہ صحیح ڈھنگ سے کیا گیا تو ان کے متعلق بہت سی غلط فہمیوں کا ازالہ بھی ہو جائے گا کیونکہ ان صفحات سے عصمت کا جو کردار اُبھرتا ہے وہ اپنے پیروں پر آپ کھڑی ہونے والی جدید تعلیم یافتہ عورت کا کردار ہے جو مردانہ برتری کے تعصّبات عورت کی طرف مذہبی تنگ نظری کی زائیدہ افترا پردازیوں، دقیانوسیت، لکیر کی فقیری، رسم و رواج کی غلامی، جہالت، غربت، اور توہمات کی ماری ہوئی ہماری دیمک زدہ زندگی کے کسی ایک پہلو سے بھی سمجھوتہ کرنے کو تیار نہیں۔ جاگیردارانہ اور مہاجنی تمدن کے دِکھاوے، زیورات میں لدی پھندی جاہل بے وقوف عورتیں، بچوں کی نگہداشت سے بے پروا بڑے کنبے اِدھر اُدھر ہاتھ مارنے والی جنسی آوارگی، طبقاتی نسلی اور جنسی تفوّق کی باتیں، ظلم، جور، جبر اور استحصال فرقہ وارانہ تشدّد، جنگ کی سیاست — ان

سب کے خلاف عصمت کی بغاوت قطعی حتمی اور شوریدہ سر تھی۔ جب دوسرے باغیوں کے سر جھک گئے تب بھی عصمت کا بانکپن قائم رہا۔

جب عصمت نے لکھنا شروع کیا تھا تو یہ جدید ہندوستانی عورت نئی نئی ادب کے اُفق پر نمودار ہوئی تھی۔ نمودار ہو کر اب پھر کہیں کھو گئی ہے۔ آزاد جنس پرستی، شو بزنس اور فیشن کی دُنیا، کمرشیل کلچر، پاپ اور جدید تہذیبی انارکی میں یہ عورت جو کبھی آئیڈیل تھی، ٹائپ بنی اور اب خود کو ماڈل میں کھوتی جارہی ہے۔ آزادیِ نسواں کا یہ تو مقدر نہیں تھا۔ ''کاغذی ہے پیرہن'' اگر کارواں کے دل میں یہ احساسِ زیاں بھی پیدا کردے تو بہت بڑا کام ہوگا۔

OO

جوشؔ کا تصوّرِ شاعری

جوشؔ ہماری کلاسیکی شعری روایت کے آخری بڑے نظم گو شاعر تھے۔ ان کی شاعرانہ عظمت نے ایک زمانہ سے اپنا لوہا منوایا لیکن یہ عظمت جن شعری صفات اور فنی عناصر سے تشکیل پائی تھی ان کی طرف ہمارا تنقیدی رویہ مذاقِ سخن کی تبدیلی کے سبب تشکک کا شکار ہوتا گیا اور ہمیں یہ فیصلہ کرنے میں دُشواریاں پیش آتی رہیں کہ جوش کی شاعری کی ناقدانہ تحسین کا صائب طریقہ کونسا ہے۔ یہ تشکک نوعیت کے اعتبار سے وہی ہے جس کا اظہار ملٹن کے متعلّق اس جملہ میں ہوتا ہے کہ ملٹن عظیم شاعر ہے کیونکہ اسے کوئی نہیں پڑھتا۔ شاعرانہ عظمت کی طرف اس غیر یقینی کا سبب خلوصِ نیت کی کمی قرار دینا آسان ہے لیکن ایسا کرنا بھی حقیقی صورتِ حال سے آنکھیں چار نہ کرنے کا بہانہ ثابت ہوگا۔ ادبی تاریخ جیّد شاعروں کی طرف ایسے اٹکل حیران کن رویوّں سے بھری پڑی ہے جن کی کوئی عقلی توجیہ ممکن نہیں۔ وہ جن کا اپنے زمانہ میں طوطی بولتا تھا۔ وقت گزرنے کے ساتھ قعرِ فراموشی کا نوالہ بن گئے۔ ملٹن اس معنی میں فراموش نہیں کیا گیا۔ اگر اسے زیادہ لوگ نہیں پڑھتے یا وہ جدید ذہن کو اپیل نہیں کرتا تو کھوٹ ملٹن میں تلاش کرنے کی بجائے قاری کے ذوقِ سخن اور اس کے مطالعہ کے طریقہ میں تلاش کرنی چاہیے۔ کسی شاعر کے کلام سے لطف اندوزی کی اہلیت گنوا دینے کا معاملہ جتنا شاعر سے تعلّق رکھتا ہے اُتنا ہی قاری کے نفسیاتی اور ذہنی میلانات سے بھی متعلّق ہے۔ یہ ہمارا روزہ مرّہ کا تجربہ ہے کہ مشکل اور مبہم نظم بھی اگر صحیح لب ولہجہ میں جملوں کی نحوی ساخت اور علاماتِ اوقاف کا خیال رکھ کر آواز میں ڈرامائی اُتار چڑھاؤ کا مناسب طریقہ اپنا کر پڑھی جائے تو اس کے معنی واضح ہو جاتے ہیں اور اس سے بہتر طور پر لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے۔ شیکسپیئر کو پڑھنے کے لیے ہم بھوتوں اور چڑیوں پر ایمان نہیں لاتے۔ بلکہ ہماری

بے یقینی کو تھوڑے عرصہ کے لیے بالائے طاق رکھ دیتے ہیں۔ ہماری مثنویوں کو جو فوق الفطری واقعات سے بھری پڑی ہیں ہم اسی طرح پڑھتے ہیں۔ مرثیوں میں ہمیں یہ بات بالکل پریشان نہیں کرتی کہ ان کی تمام تر تہذیبی فضا عربی نہیں ہندوستانی بلکہ لکھنوی ہے۔ اگر یہ فضا عربی ہوتی تو کیا میر انیسؔ کے مرثیے جمالیاتی طور پر زیادہ حسن آفرین ہوتے؟ مجھے اس میں شبہ ہے۔ نظیرؔ اکبر آبادی کی دُنیا میں ہم داخل ہوتے ہیں تو اچھی طرح جانتے ہیں کہ یہ میلوں ٹھیلوں، فقیروں اور اوباشوں کی دُنیا ہے۔ یہاں جو بھی مزا ہے وہ لفظوں کی تیز و تند موجوں پر بے دست و پا بہنے کا ہے۔ زبان کے بحرِ زخّار کا نظّارہ فی نفسہٖ اس قدر ہوش ربا اور حیران کُن ہے کہ ہم نظیر سے دوسرے قسم کی شاعری کی توقع ہی نہیں کرتے۔ اگر کوئی یہ کہے کہ نظیر پچاس بند میں جو بات کہتے ہیں وہ غزل کے ایک شعر میں کہی جا سکتی ہے تو دریا کو کوزے میں بند کرنے کا معجزہ معجزہ ہی سہی، لیکن معجزہ اور کرشمہ شعبدہ اور کرتب ہمیں ششدر کر سکتا ہے لیکن حیرت اور ہیبت کے اس پُر نشاط تجربہ کا نعم البدل نہیں ہو سکتا جو ٹھاٹھیں مارتے ناپیدا کنار سمندر کے نظّارے سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ تصوّر اپنی جگہ ٹھیک ہے کہ شعر میں لفظ گنجینۂ معنی بنتا ہے اور ایک خاص قسم کی شاعری مثلاً غنائی شاعری اور غزل کی شاعری کے لیے بہت درست ہے۔ لیکن اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ وہ شاعری جو بیانیہ ڈرامائی اور رزمیہ ہے (اور وضاحتی ہونے کے سبب ہی ہر لفظ کو گنجینۂ معنی بنانے سے انکار کرتی ہے کیونکہ وہ ایسا کرنے بیٹھے تو نظر معنوی تعلیقات اور انسلاکات، صنائع بدائع اور تجنیس میں اس قدر اُلجھ جائے کہ بیانیہ کا فریضہ انجام ہی نہ دے سکے) کمتر درجہ کی ہے بیشک بیانیہ شاعری میں لفظ گنجینۂ معنی نہیں بنتا لیکن وہ لفظوں کے جو خزانے لٹاتی ہے وہ فی نفسہٖ ایک بڑا جمالیاتی اور تخلیقی تجربہ ہے۔

کلیم الدین احمد کی تنقیدوں کے بعد یہ خیال ہمارے ذہنوں میں جڑ پکڑ گیا کہ نظم ایک معنوی اِکائی ہوتی ہے اور اس کا امتیازی وصف وحدتِ تاثّر ہے۔ اس تصوّر کی کاری ضرب فارسی اور اُردو شاعری کی روایت پر پڑی۔ معنوی اکائی کی بات تو سمجھ میں آتی ہے لیکن وحدتِ تاثر کی بات سمجھ میں نہیں آتی۔ دراصل وحدتِ تاثّر کا تصوّر ارسطو سے آیا ہے اور اس کا تعلّق ڈرامے کی تین وحدتوں سے ہے۔ دوسری دو وحدتیں وحدتِ عمل اور وحدتِ زماں

ہے۔ جولوگ مغربی ڈرامے سے واقف ہیں وہ جانتے ہیں کہ کسی بھی ڈراما نگار نے حتیٰ کہ شیکسپیئر نے بھی اپنے ڈراموں میں ان تینوں وحدتوں کا کوئی خیال نہیں رکھا۔ کسی بھی نظم کی خوبی اثر آفرینی ہے لیکن اس اثر کی نوعیت کیا ہوتی ہے کوئی بھی نہیں جانتا اور نہ ہی اسے بیان کرسکتا ہے۔ تاثراتی تنقید نے کوشش کی لیکن کامیاب نہیں ہوئی۔ اگر کامیاب ہوتی تو عام تنقید کا میلان ہی تاثراتی ہوتا کیونکہ تنقید کے لیے اس سے بڑا کارنامہ کیا ہوسکتا ہے کہ جو تاثر شاعری پیدا کرتی ہے، تنقید اسی تاثر کی باز آفرینی کا کام کرتی اور اس طرح اتنی ہی تخیلی اور تخلیقی ٹھہرتی جتنی کہ شاعری، لیکن تنقید نے ادھر اُدھر گاہے ماہے تاثرات کے بیان پر اکتفا کیا اور مکمّل طور پر تاثراتی نہ بن پائی۔ اس کی کوشش یہی رہی کہ تاثر کو بیان کرنے کی بجائے نظم کی فنی خوبیوں، ہیئتی ساخت اور فکری اور احساساتی پنہائیوں پر نظر مرکوز کرے اور ان کے بیان کے ذریعہ نظم کی جمالیاتی قدروں کا تعیّن کرے۔ یہ وہ کام ہیں جو ایک تربیت یافتہ ذہن کرسکتا ہے جبکہ تاثرات کا معاملہ حددرجہ ذاتی اور وجدانی ہے۔ نظم کے تاثر میں زماں اور مکاں، وقت اور فضا کا بھی گہرا دخل ہوتا ہے۔ عبادت گاہوں کی مقدس فضا میں حمد اور منقبت کا تاثر کچھ اور ہی ہوتا ہے۔ جگمگاتی راتوں میں سنگیت کی دُھن پر گائی جانے والی یا مدھر ترنم سے پڑھی جانے والی نظموں کا تاثر بھی کچھ دوسرا ہی ہوتا ہے۔ تنقید کا کام نظم کے فوری تاثر کو بیان کرنا نہیں بلکہ اس شاعری کے محاسن اور اوصاف کا بیان ہے جس کے ساتھ نقاد نے عمر کی مختلف منزلیں گذاری ہوں۔

چنانچہ وحدتِ تاثر کی بنا پر جو اعتراضات جوش کی شاعری پر کیے گئے ہیں وہ بے بنیاد ثابت ہوتے ہیں۔ بیشک جوش ایک ہی مضمون کو سو رنگ سے باندھتے ہیں لیکن یہ تو اُردو اور فارسی کی کلاسیکی شاعری کا عام اسلوب ہے اگر شعر کہنے کا یہ انداز ہمیں پسند نہیں تو جوش اور اقبال ہی نہیں بلکہ انوری سے لے کر قاآنی تک کی تمام شاعری ہمارے لیے از کار رفتہ بن جائے گی۔ کلاسیکی اور قدیم شاعری کو پڑھتے وقت ذہن کو زبان و بیان کے بہت سے اسالیب کے ساتھ ہم آہنگ کرنا پڑتا ہے۔ دورِ جدید ڈراموں میں کتنے انقلابی تجربات سے عبارت رہا ہے۔ ہمارا ذہن نئے تھیٹر کا ڈھالا ہوا ہے۔ لیکن جب ہم شیکسپیئر اور الزبتھ کے عہد کے ڈرامے پڑھتے ہیں تو اس دور کے ڈرامائی اسالیب اور طریقوں کو سامنے رکھ کر

پڑھتے ہیں۔ ہیرو اور وِلن کے ہمارے تصوّرات چاہے اتنے بدل گئے ہوں۔ کلاسیکی ڈرامے کے مطالعہ کے دوران ہم ان تصوّرات کو قبول کرتے ہیں۔ قاری کے ذہن میں اتنی لچک نہ ہو تو دس سال سے اِدھر کا پورا ہزار سالہ ادب غارت ہو جائے۔ سخن گوئی اور مذاقِ سخن کی تبدیلی کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہوتا کہ قدما کے کارنامے ہمارے لیے فرسودہ ہو چکے۔ ہاں قارئین کا بہت بڑا طبقہ ایسا ہے جو عصری ادب تو ذوق وشوق سے پڑھتا ہے لیکن قدیم ادب میں اس کی دلچسپی پیدا نہیں ہوتی۔ لیکن ادب کا سنجیدہ طالب علم جدید کے ساتھ ساتھ بلکہ جدید سے کہیں زیادہ محنت اور لگن سے قدیم ادب کا مطالعہ کرتا ہے۔ ہر چیز اسے یکساں طور پر اپیل نہیں کرتی لیکن ہر بڑے شاعر میں اسے کچھ نہ کچھ ایسی چیزیں مل جاتی ہیں جو اس کے ذوقِ ادب کی تسکین کرتی ہیں محض جدید ادب کا مطالعہ تو ایک قسم کی بربریت پیدا کرتا ہے۔ وہ تخلیقی تجربات جو وقت کی کسوٹی پر پرکھے نہیں گئے فنّی اور فلسفیانہ قدروں کے کسی ایسے نظام کی تشکیل نہیں کرتے جو ادب کی پرکھ کا معیار قرار پائے۔ اسی لیے تجربات اور انحرافات کی بنا پر فنکاروں اور نقادوں کے دعاوی کوئی قیمت نہیں رکھتے تاوقتیکہ تجربہ اور انحراف کو روایت کی روشنی میں نہ دیکھا جائے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ادب کے مطالعہ کے آداب صحافتی چٹخارے سے مختلف قسم کے ہوتے ہیں اور ادب کا قاری قدیم اور ادق ادب سے لطف اندوزی کی خاطر اتنے صبر وتحمل اور محنت سے کام لیتا ہے جو عموماً محنت کش طالب علم اقتصادیات یا کیمیا کی کتابوں پر کیا کرتے ہیں۔ سوال یہاں شاعر کو برداشت کرنے کا نہیں بلکہ ذہن میں اتنی لچک پیدا کرنے کا ہے کہ مختلف زمانوں کی متنوع شاعری اور ہر نوع کی نثری اور شعری صنفِ سخن سے لطف اندوزی کی صلاحیت پیدا ہو جائے، بلند جبینی ہمیشہ تنگ داماں ہوتی ہے اور آرٹی شخصیت مذاقِ سخن کی مصنوعی سوفسطائیت کی خاطر ادب کے ایک وافر حصّہ کے انبساط کو خود پر حرام کر لیتی ہے۔

ہماری کلاسیکی شاعری کا مختلف اشعار میں ایک ہی مضمون کو تکرار کرنے کا طریقہ معنوی اِکائی کو قائم بھی کرتا ہے اور اسے مستحکم بھی ایک ہی مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کے لیے لفاظی کی نہیں بلکہ قادر الکلامی کی ضرورت پڑتی ہے جس میں شاعرانہ تخیّل انوکھی اور اچھوتی لسانی تشکیلات، لفظی تراکیب، تشبیہات، تمثیلات، اساطیر اور تلمیحات (جو زبان کے بحرِ

زخار میں سیپیوں کی مانند پنہاں ہوتی ہیں) سے معنی کے موتی نکال کر نظم کے ہار میں گوندھ سکے۔ جوش اس طرزِ سخن کے بے مثال شاعر ہیں۔ ایسی نظموں میں مسرّت اور بصیرت کا سرچشمہ نظم کا معنوی ارتقاء نہیں بلکہ معنوی پہلوداری ہے۔ ہر شعر اور ہر بند ایک ہی مضمون کے ایک نئے پہلو کو سامنے لاتا ہے۔ مضمون وہ مرکز ہے جس کے گرد تخیّل کا پرکار یکے بعد دیگرے دائرے بناتا ہے جو سطحِ آب کی جھلملاتی موجوں کی مانند قاری کے ذہن کو روشنی اور مسرّت سے چکا چوند کرتے ہیں۔ ایسی نظموں کا حسن تعمیر میں نہیں پھیلاؤ میں ہوتا ہے۔

یہ سمجھنا کہ ان شاعروں میں تعمیر کا سلیقہ نہیں تھا بہت ہی غلط خیال ہے۔ آخر بیانیہ شاعری کا مثلاً ہماری مثنویوں کا تو پورا حسن ہی تعمیری ہے۔ جوشؔ کی واقعاتی، ماجرائی اور بیانیہ نظموں کو دیکھئے ان میں جوشؔ ایجاز اور کفایتِ لفظی کا ایسا نمونہ پیش کرتے ہیں کہ نظم اتنی ہی ہوتی ہے جتنا کہ بیان واقعہ۔ مثلاً جنگل کی شہزادی، دیہاتی بازار، انگیٹھی جن نظموں میں ذاتی تجربات اور احساسات کا بیان ہے وہ بھی ایسا ہی تعمیری حسن رکھتی ہیں۔

شعروادب کی دُنیا کو بھی عام طور پر کائناتِ اکبر کے مقابلہ میں کائناتِ اصغر ہی کہا جاتا ہے۔ ڈانٹے اور گوئٹے، شیکسپیئر اور اور ٹالسٹائی، ہومر اور فردوسیؔ، کالی داس اور غالبؔ نے لفظوں کی کاریگری اور جادوگری سے جو کائنات تخلیق کی ہے وہ خالقِ ازل کی کائناتِ اکبر ہی کی مانند ایسی کارگہہ شیشہ گری ہے کہ ہم چشم حیرت سے اس کا تماشا کرتے ہیں اور احتیاط برتتے ہیں کہ اس کے جلال و جمال کے متعلّق کوئی ایسی بات منہ سے نہ نکل جائے جو غلط آہنگ ثابت ہو۔ سچ پوچھئے تو آرٹ کے معجزوں کے حضور بھی ہم آہ اور واہ سے زیادہ کچھ نہیں کہہ سکتے۔

نقاّد عموماً کہتے ہیں کہ شیکسپیئر اور غالبؔ کو تنہائی میں پڑھتے ہوئے ایک خوف سا محسوس ہوتا ہے۔ یہ خوف ایک بے پناہ تخّیل کی عظمت اور ہیبت اس کے تخلیقی جوہر کی حسن آفرینی اور نشاط انگیزی گہرائی اور گیرائی کا خوف ہے۔ آرٹ کا کرشمہ اتنا حیران کن، حسن کا تجربہ اتنا شدید اور نشاط کا لمحہ اتنا بیکراں ہوتا ہے کہ ہمارا شعور انھیں جذب نہیں کر سکتا، حواس برداشت نہیں کرسکتے۔ ہمارا اندرون، ہماری روح آرٹ کے تجربہ سے گزر کر ایک نئی وسعت، ایک

نئی گہرائی اور ایک نیا روپ پاتی ہے۔ شیکسپیئر کا ڈراما، ٹالسٹائی کا ناول، غالبؔ کی غزل پڑھنے کے بعد ہم وہ نہیں رہتے جو پڑھنے سے قبل تھے۔ ہر چیز بدل جاتی ہے۔ چیزوں کو دیکھنے کا ہمارا انداز بدل جاتا ہے۔ شعور کی سطح، فکر کی نہج اور دردمندی کے مقامات بدل جاتے ہیں۔ اس لیے خوف آتا ہے شیکسپیئر ٹالسٹائی اور غالبؔ کو پڑھتے ہوئے کہ ہم ایک قلب ماہیت سے گزرتے ہیں، ایک نیا جنم پاتے ہیں، ایک نئی دُنیا میں آنکھ کھولتے ہیں، ایک عظیم فن پارے کے تجربہ سے ہمارا ذہن روزمرہ کی سطحیات، فضولیات، تواتر اور لاحاصلیت کی سطح سے بلند ہوکر ایک زقند میں اس رنگ منچ پر پہنچ جاتا ہے جہاں فنکارانہ تخیّل حسنِ فطرت اور فطرتِ انسانی کے رموز کو بے نقاب کرتا ہے، مشاہدات کو لفظی پیکروں اور استعاروں میں ڈھالتا ہے اور ان جذبات اور احساسات کو شعری اظہار کے ذریعے ایک ہیئت، ایک شکل، ایک شناخت بخشتا ہے جو اظہار نہ پاتے تو بے ہیئت مبہم اور موہوم رہتے۔ ہر شعر اور ہر نظم کا الہامی لمحہ شاعر کا اپنا ہوتا ہے اور صرف ایک وقت کے لیے ہی ہوتا ہے اور اس کے گزر جانے کے بعد اس کی بازیافت ممکن نہیں ہوتی۔ اس لمحہ میں فنکار جبریل کے پروں کی سرسراہٹ اپنے قریب محسوس کرتا ہے۔ وہ تخلیق کے پُرنشاط کرب میں مبتلا ہوتا ہے۔ بقول افلاطون کے وہ اپنے آپ میں نہیں ہوتا۔ وہ تخلیقی تخیّل کی پُراسرار طاقتوں کی گرفت میں ہوتا ہے۔ ذہن کے آفاق پر خیالات استعاروں میں بھٹکتے ہیں اور مرقع ساز الفاظ رنگین تصویروں کا نگارخانہ سجا دیتے ہیں۔ غالبؔ کا مصرع ''محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ بازِ خیال'' تخلیقی ذہن کی اس کیفیت کی خوبصورت ترجمانی کرتا ہے۔

موسیقی اور مصوری میں آرٹ کا اعجاز فوری طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے کیونکہ ان کا میڈیم یعنی آواز اور رنگ سامعہ اور باصرہ کو براہِ راست متاثر کرتا ہے۔ راگ دل میں اُتر جاتا ہے اور تصویر نظروں کے سامنے ہوتی ہے جبکہ شاعری میں الفاظ ہوتے ہیں جن کے حسی انسلاکات اور معنوی تعلیقات تک ذہن کی رسائی فوری طور پر نہیں ہوتی۔ آواز اور رنگ کے مقابلہ میں شاعر کے لیے زبان کا میڈیم بیحد کھردرا نالچک دار بلکہ Intractable رہا ہے۔ حرکتِ جسم کی مانند آواز بھی حیاتِ انسانی کا لازمہ ہے اور وجود کی پُراسرار مخفی قوتوں سے پھوٹتی ہے اسی لیے موسیقی اور رقص میں انسان اپنے پُراسرار حیاتیاتی بلکہ جبلی جذبات

کے فشار کے تحت جھومتا ہے اور وجد و نشاط کی وہی کیفیت محسوس کرتا ہے جو زندگی کی رگ چھونے سے بنیادی جذبات اور احساسات کی لرزشوں سے پیدا ہوتی ہے۔ اسی لیے رقص اور موسیقی میں جسم اور آواز کی حرکت ہی حرکت ہوتی ہے اور جسم اور آواز کی لرزشوں کو یعنی جذبات و احساسات کو فکر و خیال میں بدلنے کی وہ کوشش نظر نہیں آتی جو شاعری کرتی ہے۔ شاعری آہنگ اور امیجری کے ذریعے موسیقی اور مصوری سے رشتہ قائم کرتی ہے لیکن اپنی غنائیت کو سنگیت کی اس سطح پر پہنچانا جہاں وہ محض آواز یا آہنگ رہ جائے اس کے لیے گھاٹے کا سودا ہے۔ شاعری کا فکری اور خیالی عنصر جو اس کے الفاظ کا عطیہ ہے اسے موسیقی اور مصوری سے اگر ممتاز نہیں کرتا تو مختلف بناتا ہے اور اس کی شناخت قائم کرتا ہے۔ لیکن موسیقی میں آرٹ جس پاکیزہ ترین اور مکمل ترین صورت میں نمودار ہوتا ہے اسے شاعر ہمیشہ للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتا ہے۔ موسیقی کے منزہ مقام کو پہنچنا شاعری کے لیے ممکن نہیں کیونکہ لفظ میں آواز کی پاکیزگی نہیں۔ زبان ایک کاروباری آلۂ ترسیل ہے اور لفظ جگ بتیسی سے نکلا ہوا وہ سکہ ہے جس پر مختلف نسلیں اپنے معنوی نقوش کا کسیلا پن چھوڑ گئی ہیں ہر بڑے شاعر پر یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ اسے اس لفظ کو اس طرح استعمال کرنا ہے گویا پہلی بار استعمال کر رہا ہے۔ کسی نے کیا خوب کہا ہے کہ لفظ چورا ہے کی وہ طوائف ہے جسے شاعر اپنے تخیلی لمس سے حجلۂ شعر میں ایک نئی دلہن بناتا ہے۔ شاعروں کو قبیلے کی زبان کے رکھوالے کہنے کے پیچھے ایلیٹ کا مقصد یہی تھا کہ بڑا شاعر لفظوں اور زبان کا استعمال اتنی تازگی اور ندرت حسن آفرینی اور معنوی وسعت کے ساتھ کرتا ہے کہ دوسرے شاعروں کے لیے یعنی اپنے قبیلے کے بھائیوں کے لیے اظہار و بیان کی انگنت راہیں کشادہ ہو جاتی ہیں۔ جوشؔ کو زبان کا بادشاہ تو ان کے دشمن بھی مانتے ہیں۔ وہ زبان کے نباض اور مزاج داں ہیں، اُردو کا وہ کون سا لفظ ہے جس کے آہنگ سے ان کے کان آشنا نہیں اور جس کی معنوی تہہ داریاں اور وسعتیں ان کے ذہن پر روشن نہ ہوں۔ شاعر کے ذہن پر جب اشعار کی بارش ہوتی ہے تو جوشؔ ہی کے لفظوں میں ''الفاظ کی ٹولیوں کی ٹولیاں شاعر کے پاس ہواؤں کے دوش پر آتے ہیں اور اس کی معنویت کے گرد حلقہ باندھ کر اس طرح ناچتے اور گاتے ہیں کہ کبھی تو ماہی سے ماہ تک تبسم ہی تبسم جھلکنے لگتا ہے۔ اور کبھی ذرّوں سے لے کر ستاروں تک آنسو ہی آنسو نظر آتے ہیں۔''

اپنے دلچسپ مضمون ''شاعر اور الفاظ'' میں جوشؔ کہتے ہیں:

''الفاظ بھی آدمیوں کی طرح پیدا ہوتے اور مرتے ہیں، بیمار پڑتے اور تندرست ہوتے ہیں، بڑھتے اور گھٹتے ہیں، گوشہ نشین رہتے اور سفر کرتے ہیں۔ ان میں بھی بعض تو ہم انسانوں کی طرح نیک نام ہوتے ہیں اور بعض بدنام، بعض دستاریں زیب سر کیے ہوئے درباروں میں اور بعض ننگے پانو بازاروں میں مارے مارے پھرتے ہیں۔''

ایک اور مقام پر وہ کتنی نکتہ رس بات کہتے ہیں اور کیسے دلآویز انداز میں:

''شاعر کے سامنے آتے ہی ہر نسل اور ہر مزاج کے الفاظ اپنی نسلوں اور مزاجوں کا جھگڑا بھول جاتے ہیں۔ ذات پات اور رنگ و مذہب کی کوئی آویزش باقی نہیں رہتی۔ وہ سب ایک ہی تھالی میں کھاتے۔ ایک ہی کوزے میں پیتے اور ایک ہی حلقے میں بیٹھ جاتے ہیں شاعر کا مکان الفاظ کی عبادت گاہ ہے، جہاں ادنیٰ و اعلیٰ اور شاہ و گدا ہر قسم کے الفاظ ایک ہی صف میں کھڑے نظر آتے ہیں اور صفوں میں ایسی شائستگی ہوتی ہے جیسے راگنی کے بولوں میں ہم آہنگی۔''

ان اقتباسات سے پتہ چلتا ہے کہ باقاعدہ نقّاد نہ ہونے کے باوجود جوشؔ کو شعر و ادب کے عناصر ترکیبی اور ان کی ماہیت کا کیا شعور حاصل تھا۔ عموماً کہا جاتا ہے کہ جوشؔ کی شاعری میں فکر کی کمی ہے۔ گویا اقبالؔ کے پیدا ہوتے ہی فلسفہ شاعری کا جزو لاینفک ٹھہرا۔ حقیقت یہ ہے کہ کسی ایک شاعر کی امتیازی صفت پوری شعری روایت کی پرکھ کا پیمانہ نہیں بن سکتی جس قسم کی فکر کی ضرورت عموماً شاعروں کو شاعری کرنے کے لیے پڑتی ہے وہ تو جوشؔ کے یہاں بھی اتنی ہی ہے جتنی کہ میرؔ و غالبؔ اور راشدؔ و فیضؔ کے یہاں ملتی ہے۔ ایلیٹ نے ایک جگہ کہا ہے کہ جہاں تک Thinking کا تعلق ہے تو ایسا نہیں لگتا کہ شیکسپیئر نے بھی بہت کی ہو۔

بیشک اقبالؔ نے انسان اور زندگی فرد اور سماج کے بیشمار مسائل پر مفکرانہ اور پیغمبرانہ انداز سے لکھا ہے لیکن کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ اقبالؔ کی فکر ہر نظامِ افکار اور فلسفہ کی مانند وقت گزرنے کے ساتھ اپنی اپیل اور معنویت کھو چکی ہے اور ہم عورت اور جمہوریت، اشتراکیت اور فاشزم، مذہب، وطنیت، قومیت اور سیاست پر اس طرح سوچنا پسند نہیں

کرتے جیسا کہ اقبال نے سوچا تھا۔

جہاں تک فنونِ لطیفہ کا تعلق ہے جوش نے اپنی شاعری میں وہ کام کیا جس کی طرف اقبال نے اشارہ کیا تھا یعنی وہ نظر پیدا کی جو شے کی حقیقت کو دیکھتی ہے۔ اقبال کی فکر پر مذہب کا اتنا گہرا اثر تھا کہ وہ فنونِ لطیفہ کی ماہیت، انسانی زندگی میں اس کی ضرورت انسان کی تہذیبی روایت میں اس کی حقیقت پر غور کرتے ہوئے فلسفۂ خودی اور مذہب کی روحانی اور اخلاقی اقدار کو فن کا ایسا لازمہ قرار دیتے ہیں کہ وہ تمام فنون اور شعر و ادب جو عہدِ وسطیٰ کی مذہبی اور متصوّفانہ روایت کے دائرے سے نکل کر زیادہ سے زیادہ سیکولر، انسان دوست اور ارضی بنتا گیا اس کی پرکھ اور تحسین کیسے کی جائے اور اسے کون سے خانے میں رکھا جائے؟ اقبال کی جمالیات اس سوال کا جواب دینے سے قاصر ہے۔

پھر ان کا تصوّرِ فن دورِ غلامی کے اثرات کے تحت زیادہ احتجاجی، باغیانہ اور عسکریانہ تھا۔ اکثر ان کا جلال جمال پر غالب آتا ہے اور حکیمانہ بیان طنز میں بدل جاتا ہے اور طنز اپنی فطرت میں جزوی صداقت کا حامل ہوتا ہے۔ میں اقبال کی جمالیات کی اہمیت کو کم کرنا نہیں چاہتا۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اقبال Apollonian مزاج کے شاعر تھے اور جوش Dionesiyan مزاج کے حامل تھے۔ ہنرورانِ ہند پر اقبال کی نظم خوبصورت ہے لیکن جزوی صداقت کی حامل ہے کیونکہ اقبال کی بات انحطاطی آرٹ کے لیے سچ ہے اور کسی بھی ملک کا پورا آرٹ انحطاطی نہیں ہوتا:

چشمِ آدم سے چھپاتے ہیں مقاماتِ بلند
کرتے ہیں روح کو خوابیدہ ، بدن کو بیدار

رُوح اور بدن کی تفریق کے ذریعہ اقبال جمالیات کی بحث کو جمالیات اور مابعد الطبعیات تک لے جاتے ہیں جو غلط نہیں کیونکہ حسن کا تصوّر حسنِ ازل سے وابستہ ہے، لیکن دورِ جدید کے شعری اور ادبی تصوّرات عہدِ وسطیٰ کے متصوّفانہ تصوّرات اور مذہبی مابعد الطبعیات سے دامن چھڑاتے ہیں اور ان بیانات کو مشکوک نظروں سے دیکھتے ہیں جن میں حتمی اور قطعی طور پر خودی اور اثباتِ خودی کو آرٹ اور جمالیات کی اساس قرار دیا گیا ہو۔ پھر راشد کے الفاظ میں وہ خواب جو فلسفی نے دیکھا تھا کابوس بن گیا ہے اور اقبال کے بہت سے تصوّرات اپنی

اہمیت کھو چکے ہیں۔

اقبال کے برعکس جوش کی کوشش یہ رہی ہے کہ فنونِ لطیفہ کی اصلیت اور اس کے جوہر کو تخیل کی گرفت میں لایا جائے۔ پیغام فرسودہ اور از کار رفتہ ہوسکتا ہے حقیقت کا بیان نہیں۔ مثلاً اقبال اپنی چار مصرعوں کی نظم 'رقص' میں بدن کے رقص اور رُوح کے رقص میں تفریق کرتے ہیں اور کہتے ہیں:

صلہ اس رقص کا ہے تشنگی کام و دہن
صلہ اس رقص کا درویشی و شاہنشاہی

ممکن ہے اس بیان میں حکیمانہ گہرائی ہو۔ لیکن رقص و موسیقی عالمِ انسانیت کے آغاز ہی سے انسان کے جذبات کے اظہار کا ذریعہ رہے ہیں اور جن جذبات کا وہ اظہار کرتے ہیں وہ نہایت ہی پُراسرار قدیم اور تہہ دار رہے ہیں۔ یورپ کے رقص بدن کو مسترد کرنے کے لیے اقبال کا بیان اچھا ہے اور مشرق و مغرب رُوحانیت اور مادّیت کی پیکار میں ایک حزبی نقطۂ نظر کی سرشاری بھی عطا کرتا ہے لیکن فی نفسہٖ رقص کے بارے میں کوئی ایسی بات نہیں بتاتا جسے شاعرانہ تخیّل کا بلا شرکتِ غیرے امتیاز کہا جاسکے۔ یہ کام رقص اور شاعری دونوں پر اپنی نظموں میں جوش کرتے ہیں۔ رقص پر جوش کے یہ اشعار دیکھئے اور حیرت زدہ ہوئیے کہ تخلیقی تخیل کی گرفت میں جوش نے اس جوہر کو تھامنے کی کوشش کی ہے جو مشکل ہی سے الفاظ کے پیمانوں میں ڈھلتا ہے۔ لیکن رقص کا جوہر ایسی چیز ہے جو سوائے الفاظ کے علم و دانش کی گرفت میں آتا ہی نہیں، اور الفاظ بھی خصوصی طور پر وہی جو شاعرانہ تخیل کی آنچ میں کندن بن کر نکلے ہوں۔ جو نا قابلِ اظہار ہے شاعری اسے اظہار بخشتی ہے اور رقص کے بارے میں جو علم وہ عطا کرتی ہے وہ کسی اور ذریعہ سے ممکن نہیں:

رقص کیا ہے؟ خاک کے دل میں خروشِ کائنات
پیکرِ فانی میں گرمِ ناز ، لافانی حیات
جلوۂ محدود کے دل میں بہ ایمائے شباب
حسن لامحدود بن جانے کا شیریں پیچ و تاب

چاندنی میں جوئے شیریں جیسے تھم تھم کر بہے
انکھڑیوں کی شعر گوئی، ساعدوں کے زمزمے
محفلِ صورت میں لیلائے معانی کا بناؤ
چشمکِ بے باک میں سیّال نغموں کا بہاؤ
خون میں لہروں پہ لہریں لحن بے آواز کی
لغزشوں پر لغزشیں مشقِ خرامِ ناز کی
معنیِ بے لفظ کی شرحِ دل آویز و خموش
جرأتِ پنہاں کی بے تابی، تمنّا کا خروش
دست و پا کے موج میں اس حرفِ مبہم کا ظہور
نطق کی پرواز سے ہے آشیانہ جس کا دور

شاعرانہ تخیّل کی یہ نکتہ رسی بہت عام چیز نہیں ہے۔ خود جوشؔ کا تخیّل بھی منتخب لمحات میں ہی یہ کام کرتا ہے۔ شاید اسی وجہ سے ان کے یہاں موسیقی، مصوری اور فنِ تعمیر پر قابلِ ذکر نظمیں نہیں ہیں۔ اقبالؔ کے یہاں ہیں تو اس سبب سے نہیں کہ اقبالؔ کا تخیّل جوشؔ سے زیادہ سریع الحس اور نکتہ آفرین تھا بلکہ اس سبب سے ہیں کہ فنونِ لطیفہ پر Ideological Slant کے ساتھ تبصرہ کرنے میں کچھ سہولتیں بھی ہیں جن کا پیغامبر شاعر خوب فائدہ اٹھاتے ہیں۔ جوشؔ ایسی سہولتوں سے صرفِ نظر کرتے ہیں اور اس وقت تک لب کشا نہیں ہوتے جب تک اس حقیقت کی تھاہ نہ پالیں جسے بے نقاب کرنے کا ملکہ صرف شاعرانہ تخیّل کی دسترس میں ہے۔

جوشؔ کے بعد کی شاعری زیادہ امیجسٹ بنی کیونکہ اوّل تو شاعروں کو اقبالؔ کی طرح چیزوں کو ایک ہی زاویہ سے دیکھنے میں دلچسپی نہیں تھی، دوئم ان کا تخیّل جوشؔ کی نکتہ رسی کی طرف اتنا مائل نہیں تھا۔ سلامؔ مچھلی شہری کی نظم ''جنگلی ناچ'' یوسف ظفرؔ اور قیومؔ نظر کی رقص پر نظمیں، مختار صدیقی کی فنِ تعمیر اور موسیقی پر نظمیں، عمیق حنفی کی موسیقی اور مصوری پر نظمیں سب تاثراتی ہیں۔ بھلی بُری جیسی ہیں اقبالؔ اور جوشؔ سے مختلف انداز کی ہیں اور نئی شاعری کے اس میلان کی آئینہ دار کہ فنونِ لطیفہ کے تجربہ کی سرّیت کو امیجری کے ذریعہ گرفت میں لیا

جائے۔ نئے شاعروں نے شاعری پر بہت کم لکھا کیونکہ شاعری کے جوہر کو علم کے دائرے میں لانے کے لیے جس نکتہ رس اور معنی آفرین تخیل کی ضرورت ہے — ایک ایسا تخیل جو تجنیس اور تضاد کی صنعتوں، قولِ محال، استعاروں اور تشبیہوں سے مزین اسلوب کی آرائش اور مشاطگی سے واقف ہو، نئے شاعروں کے لیے کلاسیکی دور کی یادگار رہ گیا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اُردو شاعری میں شاعری کے موضوع پر سب سے زیادہ اور سب سے دلچسپ نظمیں جوشؔ کی ہیں۔

جوشؔ کی شخصیت اور شاعری کے متعلق اتنی غلط فہمیاں اور غلط بیانیاں عام کی گئی ہیں کہ یہ کہنا بھی کہ جوشؔ نے شاعری پر بہت نظمیں لکھی ہیں ان لوگوں کے ذہن میں جو جوشؔ کی شاعری سے سرسری گزرتے ہیں فوراً یہ خیال پیدا کر سکتا ہے کہ ان نظموں میں سوائے شاعرانہ تعلّی کے کیا دھرا ہوگا۔ جوشؔ کی شخصیت اور شاعری دونوں کے متعلق ہمیں یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ دونوں میں جوش نے بڑی اندرونی کشمکش کے بعد ایک ایسا توازن پیدا کیا تھا جو بہت کم شاعروں کو حاصل ہوا ہے۔ دراصل جس چیز کو جوش کی لفاظی سمجھا جاتا ہے وہ اسی کشمکش کے بیشمار پہلوؤں کے نازک ترین اور لطیف ترین تضادات کو ایک توازن میں بدلنے کی کوشش ہے۔ یہ کوئی حیرت کی بات نہیں کہ ملٹن اور اقبال کے شیطان پر جتنے دلچسپ مضامین لکھے گئے ہیں اُتنے ان کے خدا پر نہیں لکھے گئے اور ''جوش اور خدا'' کے عنوان سے سلیم احمد جیسے مذہب زدہ نقاد نے جو مضمون لکھا ہے وہ اقبال اور خدا پر لکھے گئے مضامین سے کم دلچسپ اور معنی خیز نہیں ہے۔ اقبالؔ کے یہاں خدا کے مذہبی اور فلسفیانہ تصوّر کے بیچ آویزش ہے اور جوشؔ کے یہاں عقلیت اور ہیومنزم کی زائیدہ اس تشکیک کی کربناک کشمکش ہے جو دوستووسکی کے کردار ایوان کاراموزوف کی طرح کائنات میں انسان کی بے معنی اذیت (Meaningless Suffering) کو قبول نہ کرنے کا نتیجہ ہے۔ یہیں پر جوشؔ کی شاعری اس بے پناہ اور آفاقی دردمندی Compassion کو اپناتی ہے جو دورِ جدید میں کلاسیکی ٹریجیڈی کے امکانات ختم ہونے کے بعد کائنات میں جاری و ساری شر کی تباہ کاریوں اور روندی اور کچلی ہوئی انسانیت کی طرف ایک ہیومنسٹ فنکار کا واحد جذباتی رویّہ رہ جاتا ہے۔

اس دردمندی کا سب سے توانا اظہار ہمارے افسانوں میں ہوا ہے، لیکن شاعری کا دامن بھی اس سے خالی نہیں رہا، گوشاعری میں شاعر کی اثباتِ خودی کا عنصر اتنا شدید ہوتا ہے کہ ایمان، یقین، تلقین اور بشارت یا Dionesiyan مزاج کی زائیدہ رومانی نرگسیت، خود بینی، کیف و مستی اور عیش کوشی کے میلانات کی تیز وتند موجوں کے سامنے دردمندی کا چراغ لڑکھڑانے لگتا ہے— افسانہ نگار کو تو واقعات کا بھنور ہی المیہ کے مرکز میں لا کھڑا کرتا ہے اور اگر وہ دردمندی کو راہ نہیں دیتا تو سفاک بن جاتا ہے۔ ہمارے یہاں واقعات اور ماجرائی نظموں کے قحط کے سبب شاعر کو دردمندی کے مقامات کم ہی حاصل ہوتے ہیں اور یا تو وہ احتجاجی اور تلقینی شاعری کی کم تخیلی اور خطیبانہ فضاؤں میں سانس لیتا ہے یا نرگسیت، اعصاب زدگی، جذباتیت اور خود ترحمی کا شکار ہو جاتا ہے۔ جوشؔ کے ہیومنزم نے جس دردمندی کو راہ دی اس پر نقادوں کی نظر کم ہی پڑی ہے۔ یہی سبب ہے کہ لوگوں کو جوش کے یہاں خروش و خطابت، بلند آہنگی اور لفظی طمطراق نظر آتا ہے لیکن اسالیب کے وہ رنگ دِکھائی نہیں دیتے جو دلِ خوں شدہ کی گلابی کی حدّت سے تمتمائے ہوئے ہیں۔

ترقی پسند اور جدید دونوں قسم کی تنقیدوں نے جوشؔ کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ فیضؔ نے جوشؔ کی انقلابی شاعری پر حرف گیری کی، ٹھیک ہے۔ وہ خراب شاعری ہے لیکن کونسی انقلابی شاعری اچھی ثابت ہوئی۔ جوشؔ کی مردانہ گھن گرج میں اپیل نہیں تو دار و رسن کی طرف رقص کناں اور غزل خواں بڑھنے کی غنائیت میں کونسی اپیل رکھی ہوئی ہے۔ بیشک جوشؔ ہم وطنوں کو بے رحمی سے لتاڑتے ہیں، جس میں ہم سفری اور ہم مشربی کے رفیقانہ جذبہ کا فقدان ہے لیکن تاریخ قدم قدم پر جوشؔ کی ہم وطنوں پر سفاک تنقید کو درست ثابت کر رہی ہے اور دوسرے انقلابی شعرا کے یہاں معاشرے کے منفی رجحانات کی نکتہ چینی سے پہلوتہی کو شوونزم اور سہل رجائیت کا نتیجہ ثابت کر رہی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنے متعصبانہ اور Damaging مضمون میں جوشؔ کو مغلوب الغضب آدمی بتایا ہے۔ خلیل الرحمٰن کے پاس وہ بصیرت نہیں تھی جو شخصیت کے نفسیاتی مطالعہ کے لیے ضروری ہے، ورنہ وہ یہ بھی دیکھتے کہ اپنی زندگی اور شاعری میں حلم و بُردباری اور ضبط و نظم پیدا کرنے کے لیے ایک مغلوب الغضب یا طبعاً حساس، خود دار اور پُر غرور شخصیت کو کیسے نفسی مجاہدے سے گزرنا پڑتا ہے۔

جوشؔ کی شخصیت کی دلربائی اسی اندرونی تربیتِ نفس کا نتیجہ تھی۔ رندانہ طبیعت اور ذوقِ سخن نے تربیت کے مراحل کو آسان کیا۔

جوشؔ اچھی طرح جانتے تھے کہ ہیچ مدانی نے ہمہ دانی کا نقاب کیسے اوڑھ رکھا ہے۔ کرمِ کتابی کیوں شاعر کی پروازِ تخیل کو نہیں سمجھ پاتا۔ انھوں نے اپنے طور پر تخیلی انتقاد، تخریبی انتقاد اور تحقیقی انتقاد کی قسمیں قائم کی تھیں اور ان کے ذیل تنقید کے متعلق جو باتیں بتائی ہیں وہ ہمارے پورے تنقیدی منظر نامہ کی آج بھی ایسی ہی سچائی سے آئینہ داری کرتی ہیں جیسا کہ اس وقت جبکہ یہ مضمون لکھا گیا تھا۔

اپنی نظموں میں بھی جوشؔ شاعر کا ہر پہلو سے جائزہ لیتے ہیں۔ وہ شاعر کو لیڈر، نقاد، علاّمہ اور متعزلین کے مقابلہ میں رکھ کر پرکھتے ہیں اور فطرت، کائنات، زندگی اور انسانی معاشرے میں اس کا کیا مقام ہے اس کا ایسا تجزیہ اور بیان کرتے ہیں جس کی مثال اُردو شاعری میں کہیں نظر نہیں آتی۔

عالم اور شاعر میں پیگنزم اور Scholasticism کی ازلی پیکار نظر آتی ہے۔ اس موضوع پر اُردو میں سب سے اچھی نظم اختر الایمان کی کرم کتابی ہے۔ جوشؔ بتانا بھی چاہتے ہیں کہ شاعر کا سرچشمۂ علم مدرسہ نہیں آغوشِ فطرت ہے۔ لیکن اس خیال کا بھی بہترین اظہار ان کی نظم نقاّد میں ہی ہوا ہے۔ وہ نقاّد سے کہتے ہیں:

اے ادب نا آشنا یہ بھی نہیں تجھ کو خیال
تنگ ہے بزمِ سخن میں مدرسے کی قیل و قال

تنقید کو کیا ہونا چاہیے اس کے متعلق جوشؔ نے شعری بیان کو نازک خیالی سے دل پذیر ہی نہیں بلکہ بصیرت افروز بھی بنایا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

یعنی اک لَے سے لبِ ناقد کو کھُلنا چاہیے
پنکھڑی پر قطرۂ شبنم کو تلنا چاہیے

آپ جوشؔ کی بات چھوڑیے کہ وہ تو ہمیشہ حبِّ اقبالؔ کے مقابلہ میں بغضِ معاویہ کے شکار رہے، خود غالبؔ کا معاملہ لیجیے کہ عبدالودودی اور عبداللطیفی عالمانہ نخوت کا ہدف رہے اور

ایسے اذہان کی نکتہ چینی اور حرف گیری کا نشانہ جنھیں قسامِ ازل نے تنقید اور شاعری دونوں سے بارہ پتھر دور رکھا تھا۔

ہوش مند تنقید کے لیے بلکہ شعرفہمی کے لیے ضروری ہے کہ آدمی حیات و کائنات کے جلوۂ صد رنگ کا اسی طرح تماشائی رہا ہو جیسا کہ شاعر کیونکہ شاعری الفاظ کا مایا جال نہیں ہے بلکہ لفظوں کے پیچھے اس شاعر کا دل دھڑکتا ہے جس نے اپنے تمام حواس سے کائناتِ رنگ و بو کو اپنے وجود میں جذب کیا ہے، تجربات کو احساس کی تیز دھار سے گذارا ہے اور اپنے شعور کو مشاہدات کی تجلیوں سے منور کیا ہے۔ محض علم کتابی عروض و قواعد کے دقائق صحتِ زبان اور علمِ بیان کی موشگافیاں حروف و اصوات کا کاریگرانہ ناپ تول — یہ دیکھنے کے لیے کہ گھڑی کام کیسے کرتی ہے، گھڑی کے پرزے الگ کرنا ہے — لیکن صحیح سخن دانی تو ماورائے سخن جو بات ہے اسے اپنے دام میں لاتی ہے۔ کائنات کے جو اسرار و رموز شاعر کو حیرت زدہ کرتے ہیں شاعری جو کائناتِ اصغر ہے، کیونکہ محض کاریگری اور صنعت گری نہیں، تخلیق و تخیل ہے، وہ بھی نقاد کو حیرت زدہ کرتی ہے۔ تحیر و تجسس وارفتگی اور ربودگی کے مقامات سے گزرے بغیر ناقدانہ شخصیت میں وہ لطافت اور لچک پیدا نہیں ہوتی کہ تنقید پھول کی پنکھڑی پر قطرہ شبنم کے تلنے کا اعجاز پیدا کرے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ جوش نقاد سے اخلاقی رویوں کا مطالبہ نہیں کر رہے۔ وہ یہ نہیں کہہ رہے کہ نقاد کے ذہن کو غیر متعصب، منصفانہ بیباک یا ہمدردانہ وغیرہ ہونا چاہیے۔ وہ تو یہ کہتے ہیں کہ جن مقامات سے شاعر کا دل گذرا ہے انھی مقامات سے نقاد کا دل بھی گذرے تو احساس میں وہ نزاکت پیدا ہو سکتی ہے کہ کُھل اخلاقی رویوں میں خود بخود لچک پیدا ہو جائے۔ اس وقت لبِ ناقد کا کھلنا بھی شگفتنِ گل ہائے ناز کا نظارہ پیش کرے گا اور تنقید وہ خارزار نہیں رہے جس کے ہر کانٹے پر لہولہان شعر کی فریاد کناں لاش تل رہی ہو۔

یہ چند شعر دیکھیے جس میں جوش نقاد سے پوچھتے ہیں:

جلتے دیکھا ہے کبھی ہستی کے دل کا تو نے داغ
آنچ سے جس کی غذا پاتا ہے شاعر کا دماغ

دل سے اپنے پوچھ اے زندانیِ علم کتاب
حسنِ قدرت کو بھی دیکھا ہے برافگندہ نقاب
تو پتہ اسرارِ ہستی کا لگاتا ہے کبھی
عالمِ محسوس سے باہر بھی جاتا ہے کبھی
خامشی کی نغمہ ریزی پر بھی سر دُھنتا ہے تُو
قلبِ فطرت کے دھڑکنے کی صدا سنتا ہے تو
ان بُتوں کی بزم میں بھی تو ہوا ہے باریاب
خاک کو پرچھائیاں جس کی بناتی ہیں گلاب
تیری نبضوں میں بھی مچلی ہے کبھی بجلی کی رَو
سوزِ غم سے تیرا دل بھی کیا کبھی دیتا ہے لَو؟
مجھ سے آنکھیں تو ملا اے دشمنِ سوز و گداز
تجھ پہ کیا اضداد کی توحید کا افشا ہے راز؟
طورِ معنی پر بھی اے نافہم چڑھ سکتا ہے تو
کیا مصنّف کی کتابِ دل بھی پڑھ سکتا ہے تُو
یہ نہیں تو پھیر لے آنکھیں یہ جلوہ اور ہے
تیری دُنیا اور ہے شاعر کی دُنیا اور ہے

زندانیِ علم کتاب اور کتاب دل کا نقاد، جوشؔ کو ایک ایسے تصوّرِ شعر کی طرف لے جاتے ہیں جو دُنیائے نقد و ادب میں صرف ایک فلسفی کروشے کے یہاں ملتا ہے۔ اس اطالوی مفکّر سے اظہاریت کا تصوّر منسوب ہے۔ جوشؔ اور کروشے کے تصوّرات میں مماثلت بالکل اتفاقی ہے کیونکہ جوشؔ فلسفہ کے آدمی نہیں تھے اور پھر کروشے کا پڑھنا جس کے تصوّر کو کوئی اہمیت نہ ملی اور جسے ادبی تنقید نے فوراً ہی رد کر دیا، تو مزید بعید از قیاس ہے۔ کروشے کا کہنا ہے کہ نظم کی تخلیق تو وجدانی سطح پر ہی مکمّل ہو جاتی ہے۔ تخلیق کا لمحہ وہی لمحہ ہوتا ہے جب گنجفہ بازِ خیال محفلیں برہم کرتا ہے۔ باقی جو ہے وہ اظہار اور بیان کا کھڑاگ ہے۔ پتّے پھینٹنا ہے۔

لفظوں کے پیمانہ میں ڈھل کر شعری وجدان کی مئے دو آتشہ اپنا کیف و سرور قائم نہیں رکھ سکتی۔ تخیل کی آنکھ نے جن تصویروں کا مشاہدہ کیا تھا لفظوں میں بیان ہوتے ہی ان کے نقش و نگار اپنا رنگ و روغن کھو بیٹھتے ہیں۔ غالبؔ جب کہتے ہیں کہ:

ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

یا

محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ بازِ خیال

تو ان کے سامنے تخلیقِ شعر کا وہ لمحہ نہیں جو صرف شاعر کو میسّر ہے بلکہ وہ تو ذہن انسانی کے ایک وصف کو بیان کرتے ہیں جو تمام انسانوں میں مشترک ہے، لیکن جوشؔ تو خیال اور اظہار کے درمیان فاصلہ قائم کرتے ہیں۔

تخلیقی تجربہ اور اظہار کے بیچ جو فاصلہ ہے اس کا ذکر اپنی نظم نقّاد میں کرتے ہوئے جوشؔ کہتے ہیں کہ ان کے اشعار تو خالی سیپیاں ہیں، اصل موتی تو دل ہی میں رہ گئے۔ شاعر کے دل میں جو بات ہوتی ہے نظم میں آتے آتے اپنا رنگ و آہنگ کھو دیتی ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

دل میں جب اشعار کی ہوتی ہے بارش بیشمار
نطق پر بوندیں ٹپک پڑتی ہیں کچھ بے اختیار
ڈھال لیتی ہے جنھیں شاعر کی ترکیبِ ادب
ڈھل کے گو وہ گوہرِ غلطاں کا پاتی ہیں لقب
اور ہوتی ہیں تجلّی بخشِ تاجِ زر فشاں
پھر بھی وہ شاعر کی نظروں میں ہیں خالی سیپیاں
جن کے اسرارِ درخشاں رُوح کی محفل میں ہیں
سیپیاں ہیں نطق کی موجوں پہ موتی دل میں ہیں

نظم کے آخر میں وہ نقّاد سے خطاب کرتے ہوئے کہتے ہیں:

تو سمجھتا تھا جو کہنا چاہیے تھا کہہ گیا
پوچھ شاعر سے کہ وہ کیا کہہ سکا کیا رہ گیا

کون سمجھے شعر یہ کیسے ہیں اور کیسے نہیں
دل سمجھتا ہے کہ جیسے دل میں تھے ویسے نہیں

جوشؔ ہوں یا کروشے ان کے اس تصوّرِ شعر کو نقادوں نے قبول نہیں کیا۔ کروشے کو تو صاف ان گڑھ بے معنی اور غیر اہم فلسفی گردانا گیا۔ وجہ صاف ہے کہ شاعری کا معاملہ تصوّف کے برعکس نہ صرف تجربہ کے اظہارِ ترسیل سے اِس قدر جڑا ہوا ہے کہ ترسیل کی دُشواریاں پیدا کرنے والی نظم پر دُشوار پسند طبیعتیں بھی صبر کر کے بیٹھ جاتی ہیں۔ مصوّری میں یہ ممکن ہے کہ وجدان کی سطح پر مصوّر کے چشمِ تصوّر کے سامنے وہ پوری تصویر آ جائے جسے وہ کینوس پر پیش کرنا چاہتا ہے۔ افسانہ نگار ناول نگار اور ڈراما نگار تو اس وقت تک کوئی سچویشن یا منظر ضبطِ تحریر میں لا ہی نہیں سکتا جب تک کہ اسے اپنے ذہن کے اسٹیج پر کھیل نہ لے۔ ممکن ہے بیانیہ شاعری میں شاعر اسی طرح تخیّل کی مرقع سازی کے مزے لوٗٹ سکتا ہو، لیکن شاعری ہمارے بصری تخیّل ہی کو حرکت میں نہیں لاتی بلکہ سامعی تخیّل کو بھی لفظ کے آہنگ کی مضراب سے چھیڑ کر موسیقی کی طرح سُر کی جوٗت جلا کر احساس اور جذبہ کی دُنیاؤں کو منوّر کرتی ہے۔ پھر شاعری میں فکر و فلسفہ بھی ہوتا ہے اور خیالات بھی جو مرقع سازی سے الگ اظہار کے پیانے تراشتا ہے۔ فی الحقیقت شاعری کے دانشورانہ مظروف کے سبب ہی اسے موسیقی اور مصوّری پر فوقیت ہے۔

جوشؔ کی شاعری کا عام میلان منظر سازی کی طرف رہا ہے۔ ممکن ہے شاعر کے اندر چھپا ہوا مصوّر ان رنگین مناظر کو دیکھتا ہو لیکن لفظ رنگ نہ ہونے کے سبب ان کی تصویر تشفی بخش طریقہ پر نہ کھینچ سکتا ہو۔ غزل گو شاعر کے مقابلے یہ دُشواری نظم گو شاعر کو زیادہ پیش آتی ہے کیونکہ اُردو میں نظم کی روایت غزل جیسی شاندار نہیں۔

دراصل جوشؔ بلبل کے نالۂ بے اختیارِ شوق کے طلب گار ہیں۔ زبان میں اظہار کی وہ سہجتا نہیں جو مغنّی کو آواز میں اور مصوّر کو رنگ میں میسّر آتی ہے۔ زبان خلّاق شاعروں کے لیے ہمیشہ ایک ضدی میڈیم ثابت ہوا ہے ہر نئی نظم کے اظہار کے وقت وہ سرکش ہو جاتا ہے اور بڑے سے بڑے شاعر کے یہاں بھی مکمّل اظہار کم ہی ہاتھ آتا ہے اس لیے بڑے سے بڑے شاعر کے یہاں بھی جنھیں آرٹ کا مکمّل نمونہ کہا جا سکے ایسی نظموں کی تعداد بہت زیادہ نہیں ہوتی۔ شاعرانہ اظہار کی راہ میں زبان کیسے سنگِ گراں کی مانند حائل ہے اس کا بیان دیکھیے :

شاعری کا خانماں ہے نطق کا لوٹا ہوا
اس کا شیشہ ہے زباں کی ٹھیس سے ٹوٹا ہوا
چھائے رہتے ہیں جو شاعر کے دلِ سرشار پر
لوٹ کر آتے ہیں وہ نغمے لبِ گفتار پر
جام میں آتے ہی اڑ جاتی ہے شاعر کی شراب
ٹوٹ جاتا ہے کنارے آتے آتے یہ حباب

شعری تجربہ کی قلبی یا وِجدانی کیفیت کا مئے اور موسیقی کے استعاروں کے ذریعہ اظہار جیسا کہ ان اشعار میں ہوا ہے وہ بھی شاعر کے عجزِ بیان کا ہی غماز ہے کہ تخلیقی لمحہ کی کیفیت کو صرف ایک نغمگی اور سرور کی کیفیات سے زیادہ ٹھوس رُوپ عطا نہیں کر سکتا، لیکن سوال یہ ہے کہ تخلیق کے وِجدانی لمحہ کی شاعرانہ کیفیت کا حال ہم کس طرح جانیں تاوقتیکہ یہ کیفیت اظہار کی گرفت میں نہ آئے۔ گویا ہم اس کیفیت کا حال کسی طرح جان نہیں سکتے۔ ہمارے علم کی دسترس میں وہی چیز ہوتی ہے جو اظہار پاتی ہے۔ شاعر کے اندرون میں کیا محفلیں برہم ہو رہی ہیں وہ ہم نہیں جان سکتے۔ ممکن ہے شاعر ایسے کیف اور خواب کے عالم سے گزرتا ہو جس کا بیان اس سے ممکن نہیں۔ صوفی کے تجربۂ حُسن ونشاط کے مانند شاعر کا تجربہ بھی شرمندۂ اظہار رہتا ہے، لیکن شاعر کی شناخت تو اس کے اظہار سے ہے۔ ہمیں اس کے وجدانی تجربہ میں کوئی دلچسپی نہیں تاوقتیکہ وہ اظہار نہ پائے۔ بات اتنی سی ہوتی تو جوشؔ کی نظم قابلِ اعتنا نہیں تھی، لیکن اب نظم کا وہ حصّہ آتا ہے جو تخلیقی تخیل کے اعجاز کا نمونہ ہے۔ یہی نظم کا حاصل ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ اس میں تخلیقی تجربہ اور اظہار کے بیچ جو فاصلہ ہے اسے پاٹنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اِس کوشش میں وجدانی کیفیت کا تھوڑا بہت سراغ بھی ملتا ہے اور اس بات کا بھی پتہ چلتا ہے کہ یہ کیفیت شعر میں کیسے ڈھلتی ہے۔ یوں سمجھئے کہ Nebula کی دُھندلی سی تصویر بھی ہے اور اس کے مادّے سے تشکیل پائے ہوئے ستاروں یعنی شعروں کی جھلک بھی ہے۔ ان اشعار میں جوشؔ نے شاعر کا بلند ترین مقام چھولیا ہے وہ جو نا قابلِ اظہار ہے اسے اظہار بخشا ہے۔ شعر کیا ہے ایک ایسی کیفیت یا تجربہ کا بیان جو پورے طور پر شعر میں ڈھل نہیں پاتی۔ شعر کو خالی سیپی، ٹوٹا ہوا نغمہ اور وہ جامِ شراب جس میں سے شراب اڑ گئی ہے تو

جوشؔ نے کہہ دیا، لیکن یہ تو شعر کی منفی تعریف ہوئی — اس کی ایسی اثباتی تعریف بھی ہونی چاہیے جو اس کے حسن، اس کی چمک اور شیرینی اس کی نغمگی اس کے الہام اور پیچیدگی میں معنویت کی روشنی، تصنع یا صنعتوں کے بیچ اس کا فطری بہاؤ، اس کا ہر چیز کہہ کر کچھ نہ کہنے کا یقین، اس میں لفظ و معنی کا توازن محدود ہیئت میں لامحدود معنی کا پھیلاؤ، گھسے پٹے لفظوں کے سازوں سے لحنِ داؤدی کی پھیلتی شعائیں اور پھر شعر کے حسن میں کائنات کے حسن کا عکس، پیچ و خم کھاتے بگولوں میں چمکتے ذرّات اندھیری رات میں رنگین ستارے کا ٹوٹنا، نیم بیداری میں موج کا بہنا، برگِ گل پر شبنم کے گرنے کی صدا — یہ بھی تو شعر ہی کے حسن کی نشانیاں ہیں، کیونکہ شعر میں اگر الہام ہے اشاریت ہے، علامت ہے تو وہ ایک نقشِ ناتمام بھی ہے مبہم سا کلام بھی ہے، مرتعش سی آواز بھی ہے اور گو شعر کے حسن میں، اس کی بزمِ جمال میں عقل و جنوں دونوں صدر نشین ہیں، عشق و حکمت ہم نشین ہیں، لیکن اس سے شعر میں نہ تو غوغائے مدرسہ بلند ہوتا ہے نہ شورِ پندِ ناصح کیونکہ شعر تو فطری طور پر ایمائیت اور اشاریت کے اس حسن کا حامل ہوتا ہے جو تخیل اسے بخشتا ہے اسی لیے شعر میں معنی واشگاف نہیں ہوتے اور وہ شعر میں اسی طرح آنکھ مچولی کرتے ہیں جس طرح بادلوں سے چاند، اور وہ اپنا ڈھکا چھپا چہرہ اسی طرح دِکھاتے ہیں جس طرح سمندر کی دلہن قطرے کی کھڑکی سے جھانکتی ہے۔ میں پوچھنا چاہوں گا کہ شاعری کی یہ بوطیقا جدید ترین تصوّراتِ شعر کا احاطہ کرتی ہے یا نہیں اب میں جوشؔ کی نظم سے یہ اشعار ان لوگوں کی خدمت میں پیش کروں گا جن کی زبان جوش کو لفاظ کہتے ہوئے نہیں تھکتی۔ بڑی شاعری پڑھنے کے بھی کچھ آداب ہوتے ہیں جن سے عموماً وہ لوگ واقف نہیں ہوتے جن کی عمریں اقبالؔ کی امامت میں سجدۂ سہو پڑھتے گزرتی ہیں۔ اب جوشؔ کے اشعار دیکھیے:

شعر کیا جذبِ دروں کا ایک نقشِ ناتمام
مشتبہ سا اِک اشارہ ایک مبہم سا کلام
کیف میں اِک لغزشِ پا کلکِ گوہر بار کی
اضطراری ایک جنبش سی لبِ گفتار کی

ایک صوتِ خستہ و موہوم سازِ ذوق کی
مرتعش سی ایک آواز ''انتہائے شوق'' کی
''بے حقیقت لے'' کے اندر زمزمہ داؤد کا
عارضِ محدود پہ اِک عکس لامحدود کا
''شعر کیا؟'' عقل وجنوں کی مشترک بزمِ جمال
شعر کیا ہے؟ عشق و حکمت کا مقامِ اتصال
ظلمتِ ابہام میں پرچھائیں تفصیلات کی
پیچ وخم کھاتے بگولے میں چمک ذرّات کی
جوئے قدرت کی روانی دشتِ مصنوعات میں
ٹوٹنا رنگیں ستارہ کا اندھیری رات میں
شعر کیا؟ کچھ سوچنا دل میں بہ لحنِ دل نشیں
شعر کیا؟ ہر چیز کہہ کر کچھ نہ کہنے کا یقیں
شعر کیا ہے نیم بیداری میں بہنا موج کا
برگِ گل پر نیند میں شبنم کے گرنے کی صدا
تر زبانی اور خاموشی کی مبہم گفتگو
لفظ و معنی میں توازن کی نہفتہ آرزو
بادلوں سے ماہِ نو کی اِک اُچٹتی سی ضیاء
جھانکنا قطرہ کے روزن سے عروسِ بحر کا
مر کے بھی تو شاعری کا بھید پا سکتا نہیں
عقل میں یہ مسئلہ نازک ہے آ سکتا نہیں

جوشؔ دُنیا میں پہلے شاعر نہیں ہیں جنھوں نے شاعرانہ الہام کی دیوی کے خوبصورت چہرے کی نقاب کو محبّت اور عقیدت کے جذبات سے کانپتی ہوئی انگلیوں سے ہٹانا چاہا ہو۔ جوشؔ کو اس کائناتِ رنگ و بُو، اس حیرت کدۂ عالم کے پیچھے عقل وفراست سے ماوراء کسی پُر اسرار

طاقت کے ہونے کا احساس تھا جسے وہ مولویوں کے دیے ہوئے تصورِ خدا کے رُوپ میں قبول کرنے کو تیار نہیں تھے۔ شعر گوئی ان کے لیے کبھی قافیہ پیمائی اور محض موزوں بیانی نہیں رہی۔ اُردو میں غزل کے سبب شاعری کی ارزانی دیکھ کر چراغ پا ہونے والوں میں جوشؔ تنہا نہیں تھے۔ مضامین میں غزل کی تنقید کے علاوہ ایک پوری نظم 'غزل گوئی' کے عنوان سے ان کے یہاں ملتی ہے۔ اس نظم کا بیشتر حصہ بھی حقیقی شاعر کی تعریف میں ہے۔ ظاہر ہے غزل کی تنگ دامنی کے مقابلہ میں وہ شاعرانہ ذہن کی وسعتوں اور رنگا رنگیوں کا ذکر اپنے مخصوص انداز میں اِس طرح کرتے ہیں کہ زمین و آسمان کا ہر منظر اور حیات و کائنات کا ہر مظہر شاعرانہ تخیل کی کمند میں اسیر نظر آتا ہے۔ ایسی نظموں میں یہ بڑا خطرہ ہوتا ہے کہ شاعر کی تعریف خود کی تعلّی میں بدل جاتی ہے۔ جوشؔ اس پل صراط سے بہت محفوظ گزر گئے ہیں۔ دراصل جوشؔ کو اس بات کا شدید احساس تھا کہ وہ شاعری کی الہامی اور وجدانی طاقتوں کے ہاتھ میں ایک ادنیٰ سا کھلونا ہیں۔ تخلیق شعر میں جہاں شعور سرگرم کار ہوتا ہے وہاں لاشعور شاعر کی مخفی تخلیقی قوّتوں کے سوتے بھی کھول دیتا ہے۔ وہ علامات، اساطیر اور استعارے جو لاشعور اور اجتماعی لاشعور کے درمیان حرکت کرتے ہیں اور جو شاعر کی شعری روایت کا بھی ورثہ ہیں اور اس تہذیب کا بھی جس کا سراغ تاریخ کی ظلمتوں میں گم ہے، شاعر کے نوکِ قلم پر جھلک اٹھتے ہیں۔ میرؔ و غالبؔ اور اقبالؔ و جوشؔ جیسا شاعر تو کبھی کبھی خود اپنے اشعار کو دیکھ کر حیرت زدہ ہو جاتا ہوگا کہ یہ کیسے اور کب اس کے نوکِ قلم سے چمک اُٹھے۔ بچّہ کو دیکھ کر بھی تو عورت اور مرد کو لگتا ہے کہ اتنی حیرت ناک چیز کے خالق وہ کیسے ہو سکتے ہیں اسی لیے تو اسے دیو دوارے لے جایا جاتا ہے، اس آستانہ پر جو اس کی تخلیق کی اصل قوّتوں کی علامت ہے۔ جوشؔ بھی چاہتے ہیں کہ ایک بار تخلیق کی یہی بھید بھری قوّت یہ الہامی طاقت یہ لیلیٰ تخیل، یہ Muse یہ سرسوتی پتہ نہیں پری ہے یا فرشتہ روح ہے یا واہمہ، آ جائے انسانی شکل میں، ان کے سامنے آ جائے تو وہ تمام تحسین و مرحبا کے زمزمے جو اشعارِ جوشؔ پر سامعین نے بلند کیے ہیں، ان کا ہار گوندھ کر اس کے گلے میں ڈال دیں۔ ''تحسین کے پھول'' بیحد خوبصورت اور نزاکت سے لکھی ہوئی نظم ہے۔ اس میں سے کچھ چیدہ چیدہ شعر ہی آپ کے

سامنے پیش کرتا ہوں:

رات کے ہنگام جب ہوتا ہے اِک عالم خموش
بادِ خواب آور سے جل اُٹھتی ہے یاں قندیلِ ہوش
کوئی پُر اسرار قوت کوئی روحِ محتشم
شعر کہنے کو مرے ہاتھوں میں دیتی ہے قلم
دفعتاً چھڑتے ہیں پھر ارض و سما کے زمزمے
اِک کرن سی دائرے میں گھیر لیتی ہے مجھے
دل میں ہوتا ہے مرے نادر خیالوں کا ہجوم
مسکرا کر دیکھنے لگتے ہیں گردوں سے نجوم
لکھ رہا ہوں کیا نہیں ہوتی مجھے مطلق خبر
انگلیوں پر اِک جلالی شان آتی ہے نظر
یوں قلم کرتا ہے جنبش ہاتھ میں بے اختیار
اک طرب آمیز دہشت دل کے چھو لیتی ہے تار
یوں فضا میں نقش اُبھر آتے ہیں تھراتے ہوئے
جس طرح ساحر کے لب افسوں کو دُہراتے ہوئے
کس قدر اسرار سے معمور ہیں جلوے ترے
اے تحیر خیز جلوے لیلیٰ تخئیل کے
تُو پَری ہو یا فرشتہ رُوح ہو یا واہمہ
آ کسی دن میرے آگے شکلِ انسانی میں آ
تا کہ میں وہ شہد بار الفاظ، وہ شیریں فضا
پنکھڑی سے وہ تبسم ، وہ صدائیں دل کشا
روح پرور وہ صلے ، وہ مرحبا کے زمزمے
جو بطورِ داد پائے ہیں مرے اشعار نے

سر عقیدت سے جھکا کر اے نہفتہ غم گسار
ڈال دوں گردن میں تیری گوندھ کر ان سب کا ہار

الہامِ شعر پر غالب اور دوسرے شعرا کے یہاں بہت اچھے اشعار دیکھنے کو مل جاتے ہیں لیکن اتنی اچھی نظم کہیں نظر نہیں آتی۔ اپنی ذات سے بڑھ کر کسی اور طاقت کا احساس جوش کی رومانیت کو نرگسیت اور خود آرائی کے اثرات سے بچاتا ہے اور ان کے اسلوب اور لب ولہجہ کو غیر شخصی پن کا وہ ہلکا سا لمس عطا کرتا ہے کہ فخر ومباہات اور شاعرانہ تعلّی کے خوف کے بغیر وہ شاعر کے ذہن کی جولانیوں اور تخیل کی کرشمہ زائیوں کا بیان اس طرح کر سکتے ہیں کہ وہ ہر بڑے شاعر کے ذہن کا عکس معلوم ہوتا ہے۔ ''شمعِ فروزاں'' سے یہ چند اشعار دیکھیے:

میں اے جوش اس دَور میں ہوں وہ شاعر
اندھیرے میں جس طرح شمعِ فروزاں
مرا شعر اِس عصرِ بے رنگ و بو میں
پسِ تیرگی جلوۂ آب حیواں
مرا دل دھڑکتا ہے یوں زیر و بم سے
جھپکتی ہے جس طرح مژگانِ دوراں
مری سادگی میں بھی وہ دل کشی ہے
شب ماہ میں جس طرح خوابِ طفلاں
مرے ذہن پر رشحۂ ابرِ معنی
جوانی کے ماتھے پہ جس طرح افشاں
بساطِ ادب پر مری طبع رنگیں
سرِ شاخ جس طرح مرغِ خوش الحاں
مری چشم تر میں تمنّا کی ہلچل
سرِ آب جس طرح موجِ چراغاں

مری روح پر عکس تخیل رنگیں
جبیں پر ہو جس طرح زلف پریشاں
مرا دل ہے اے جوشؔ داغوں کی ضو سے
برشتہ تر از حسِ صحرا نشیناں

بطور شاعر کے ان میں سے ہر دعویٰ حق بجانب ہے جوشؔ کی شاعری پر بھی ہر دعوے کا اطلاق ہوتا ہے کیونکہ بہر حال وہ بڑے شاعر تھے۔ ان میں تعلّی اس لیے نہیں کہ شاعر جن اوصاف کا ذکر کرتا ہے وہ اگر شاعر میں نہ ہوں تو اس کا دعوائے شاعری ہی بیکار ہے۔ لیکن اہمیت اوصاف کی نہیں بلکہ ان تشبیہوں اور استعارات کی ہے جس کی کمند پھینک کر جوشؔ ان اوصاف کو اپنی ذات سے مختص کرتے ہیں۔ یہ تشبیہات اور استعارات خالصتاً شاعرانہ ہیں گو وہ ایسی بھی ہو سکتی تھیں جن سے خودستائی اور مبالغہ کا کام لیا جاتا۔ یہ خود احتیاطی جوش کی تمام شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔

جوش نے اپنے وقت کے معاشرے پر سخت تنقیدیں کی ہیں۔ قومی، ملّی اور وطنی شاعروں کی طرح انھوں نے عوام کے شاونزم کو پالا پوسا نہیں۔ انھوں نے عوام کے قومی اور مذہبی آدرشوں اور ماضی کی روایات اور قبائلی اخلاق کی ایسی بھٹّی نہیں کی جو ان کے لیے افیون کا کام کرے۔ ہندوستانی سماج جس جہالت، پسماندگی، توہمات، مذہب زدگی اور استحصال کا شکار رہا ہے جوشؔ نے کبھی اس سے اس وجہ سے چشم پوشی نہیں کی کہ آئندہ اشتراکی یا اسلامی سماج میں یا رام راج میں یہ خرابیاں دُور ہو جائیں گی۔ آدرش وادی شاعری کی یہ بڑی کوتاہی ہے کہ اس نے انسانی عظمت کے ترانے گائے لیکن جابر استحصالی اور فاشی طاقتوں کے ہاتھوں انسان اور زندگی کا Degradation نہ دیکھ سکی۔ جدید شاعری اور افسانہ کی بھی یہی مصیبت ہے کہ آدرش نہ سہی، اسطور اور علامت کی خاطر وہ اظہار و بیان کے ان اسالیب سے محروم ہو گئی ہے جو ہمارے عہد کی ہولناکیوں اور اس کے تاریک المیوں کا بیان کر سکے۔

بہر حال جوشؔ کی شاعری میں اپنے وقت کے سماج پر بے پناہ تنقید ملتی ہے۔ سماج کے

استحصالی طبقہ کے نمائندہ کرداروں کے چربے ہیں۔ شاعر اور سماج کے رشتہ کو مختلف شاعروں نے مختلف طریقوں سے بیان کیا ہے۔ اکثر کلبیت کا شکار ہو کر اس دن کو کوستے تھے جب وہ شاعر بنے۔ باؤلیئر کی ایک نہایت ہی تلخ نظم میں ماں اس Monstrosity کو کوستی ہے جو شاعر کے رُوپ میں اس نے جنا ہے۔ حالؔی بھی کہہ گئے ہیں کہ ماں دھوبی کا پتھر جنتی تو کپڑے دھونے کے کام آتا۔ اقبالؔ کے یہاں شاعر اور ملّت میں آنکھ اور بدن کی یگانگت ہے کہ درد ملّت کے کسی بھی حصّہ، جسم میں ہو شاعر کی آنکھ روتی ہے۔ ترقی پسند عوام کے نغمہ سنج ہیں لہٰذا ان کے یہاں بھی عوام سے گہری یگانگت ہے۔ بیگانگی کا کوئی احساس نہیں۔

یہ میں کہہ چکا ہوں کہ جوشؔ کشمکش اور تضادات کے شاعر ہیں۔ جوشؔ کے یہاں رُومانی انفرادیت پسندی اور اجتماعیت کے درمیان بھی کشمکش ہے۔ وہ جس سماج کے شاعر ہیں اس کے بورژوا اژیوں کے لیے جیسا کہ والیئری نے بتایا ہے شاعری اہم نہیں ہے۔ ان کے الحاد اور دہریت نے انھیں اپنی قوم سے بیگانہ کر دیا ہے۔ وہ عوام کے توہمات، جہالت اور مذہب زدگی کے ساجھے دار نہیں۔ لیکن انھوں نے شاعری کی دیوی کا حسن دیکھا ہے۔ تخیّل کے اعجاز اور الفاظ کی جادوگری کا تماشہ کیا ہے۔ وہ ان جلوؤں سے آشنا ہیں جو تخلیقی تخیّل شاعری کے رنگ منچ پر دِکھاتا ہے۔ چنانچہ انھیں شاعر ہونے کا افسوس نہیں۔ وہ اپنی ذات کو کوستے نہیں۔ شاعری پر ان کا اعتماد قائم ہے۔ لیکن یہ موقعہ سماج کو پھٹکارنے کا بھی نہیں۔ صرف دونوں کے بیچ جو تضادات ہیں انھیں ایک دردناک لیکن دل پذیر نغمہ میں بدلنے کا ہے، سعی لاحاصل، کے ان اشعار پر مجھے اپنا مضمون ختم کرنے کی اجازت دیجیے:

اے جوشؔ تنگیوں میں پُر افشاں ہوئے تو کیا
بہروں کی انجمن میں غزل خواں ہوئے تو کیا
ہندوستاں غلام ہے 'گونگا ہے' سرد ہے
ہندوستاں میں آپ سخن داں ہوئے تو کیا
جس چرخِ تیرہ پر ہو سیہ ابر کا ہجوم
اس چرخِ تیرہ پر مہہِ تاباں ہوئے تو کیا

جو سرزمینِ شور ہو محروم رنگ و بوُ
اس سرزمیں پہ ابرِ خراماں ہوئے تو کیا
موجوں نے جس کی توڑ دیا ہو صدف کا دل
اس جوئے غم میں قطرۂ نیساں ہوئے تو کیا
ہم وزن و ہم گہر ہوں جہاں زاغ و عندلیب
اس گلستاں میں مرغِ خوش الحاں ہوئے تو کیا
جس تیرگی میں ہو نہ سکندر نہ روحِ خضر
اس تیرگی میں چشمۂ حیواں ہوئے تو کیا
اندھوں سے جب پڑا ہے زمانہ میں سابقہ
اے جوشؔ آپ یوسفِ کنعاں ہوئے تو کیا

○○

غیاث احمد گدّی کی افسانہ نگاری

غیاث احمد گدّی نہ زودنویس ہیں نہ بسیار نویس، بیس پچیس سال پر پھیلی ہوئی ان کی افسانوی زندگی میں تا حال وہ افسانوں کے دو مجموعے پیش کر سکے ہیں۔ ''بابا لوگ'' میں جو ۱۹۶۹ء میں شائع ہوا، نو افسانے ہیں، اور ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' میں جو اس کے آٹھ دس سال بعد شائع ہوا، سولہ افسانے ہیں۔ ان پچیس افسانوں میں مشکل سے دس بارہ تخلیقات ایسی ہیں جنھیں کامیاب کہا جا سکے۔ اتنی کم پونجی کے باوجود غیاث احمد کا نام نئے لکھنے والوں میں سرفہرست ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ انھیں افسانہ نگار بننے کی نہ بہت عجلت ہے نہ افسانہ نگار کہلوانے کا بہت شوق ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ ان کا پیشۂ آبا کچھ اور ہے اور افسانہ نگاری کو وہ باعثِ افتخار نہیں سمجھتے۔ انھوں نے تراش خراش اور فنکارانہ لگن کے ذریعہ جس طرح اپنے افسانوں کو ایک صاف ستھری شکل عطا کرنے کی کوشش کی ہے اس سے ظاہر ہے کہ فن کی طرف ان کا رویّہ محض شوقیہ نہیں۔ اس سے صرف یہی بات ثابت ہوتی ہے کہ غیاث احمد کو اپنی راہ بنانے میں کافی دُشواریوں کا سامنا کرنا پڑا۔ اپنے پیش رو افسانہ نگاروں کے گہرے اثرات سے نجات پانے اور اپنی منفرد آواز پیدا کرنے میں انھیں کافی قوت صَرف کرنی پڑی۔ انھوں نے جب لکھنا شروع کیا اس وقت کرشن چندر، منٹو، بیدی اور عصمت کی افسانہ نگاری اپنے عروج پر پہنچ چکی تھی۔ ان کے اثرات سے بچنا مشکل تھا خصوصاً اس وقت جبکہ غیاث احمد کے سروکار بھی زندگی کی حقیقت پسندانہ تصویر کشی کے تھے افسانہ نگاری کا کوئی نیا رجحان سامنے نہیں آیا تھا، جسے اپنا کر وہ اپنی نئی ڈگر بنا سکتے۔ نہ ہی ان کا تخیل اتنا اجتہاد پسند اور ایجاد پسند تھا کہ اپنی تخلیقی قوت کے بل بوتے پر وہ کسی نئے اسلوب یا طریقۂ کار کی بنیاد ڈال سکتے۔ لیکن ان کا ذہنی ارتقا بتاتا ہے کہ وہ اپنے پیش رووں کے نقشِ

قدم پر چلنے کے باوجود ان کی پیروی پر قانع نہیں تھے۔ اُن کا ہر قدم مظہر تھا اس کشمکش کا جو نیا قدم اٹھانے اور نقشِ قدم پر چلنے کے درمیان ان میں جاری تھی لیکن یہ کشمکش کبھی شدید شکل اختیار نہ کر پائی۔ ان کے یہاں شدید انحراف نہ پہلے تھا نہ اب ہے۔ روایتی افسانہ کے خلاف نئے لکھنے والوں نے جب انحراف کیا تو غیاث احمد ہراول دستہ میں نہیں تھے، لیکن اُن کے نقشِ قدم پر چل کر ان کا ہم قدم بننے میں انھیں دیر نہیں لگی۔ اس سے غیاث احمد کے مزاج کا ایک پہلو سامنے آتا ہے اور وہ ہے اثرات کو جلد قبول کرنے اور پھر انھی اثرات میں رہ کر اپنی انفرادیت کو پانے کا۔ انفرادیت کی تلاش غیاث احمد کے یہاں زبردست فنکارانہ عرق ریزی کی صورت میں ظاہر ہوئی ہے۔ اگر یہ فنّی لگاؤ ان میں نہ ہوتا تو روایت ہو یا رجحان دونوں انھیں کھا جاتے اور وہ دوئم درجہ کے افسانہ نگاروں کی طرح فراموش کر دیے جاتے لیکن جس محنت اور سوجھ بوجھ سے انھوں نے اپنی زبان کو نکھارا ہے، اسلوب کو کفایت شعارانہ بنایا ہے، واقعات پلاٹ اور کرداروں کی دروبست میں ڈرامائی سلیقہ مندی اور نکیلا پن سے کام لیا ہے، اس نے انھیں ہمارے بہترین افسانہ نگاروں کی صف میں لا کھڑا کیا ہے۔ وہ ان کے جیسے دیو قامت تو نہیں، کیونکہ غلام عبّاس ہی کی طرح وہ بھی چند اچھّی کہانیوں کے افسانہ نگار ہیں، لیکن ان کہانیوں کا فن ہم سے پورا خراجِ تحسین وصول کرتا ہے۔ انھوں نے نئی کہانیاں سوچی ہیں اور انھیں بیان کرنے کے لیے روایتی بیانیہ کو انتھک محنت کے ذریعہ اپنے مواد کے مطابق ڈھالنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔

''بابا لوگ'' کے افسانوں پر وقت کی گرد جم چکی ہے۔ ان افسانوں میں کرشن چندر کے اثرات کو صاف دیکھا جا سکتا ہے۔ مسائل غریبی اور امیری کے ہیں اور سیاہ اور سفید کی تقسیم بہت نمایاں ہے۔ طنز، جذباتیت اور شاعرانہ خطابت کا بھی پورا اہتمام ہے۔ لیکن غیاث احمد نے ان تمام عناصر کو Tone-Down کیا ہے۔ اس کوشش میں نہ صرف یہ کہ کرشن چندر کے اثرات میں اعتدال پیدا ہوا ہے بلکہ ''پہیہ'' جیسے افسانوں میں وہ منٹو کے اسلوب کے قریب ہوتے نظر آتے ہیں۔ آگے چل کر شعریت اور جذباتیت سے پاک یہی اسلوب غیاث احمد کا طرزِ سخن ٹھہرے گا۔ اس کے باوجود ''بابا لوگ'' کے افسانوں میں کوئی ایسی بات ہوتی نظر نہیں آتی جو ان کی انفرادیت کی ضامن بنتی۔ ان افسانوں میں غیاث احمد

کی دلچسپی کرداروں سے زیادہ مسائل میں ہے اس لیے نہ تو وہ منٹو کے اسلوب کو مکمل طور پر اپناتے ہیں نہ کرشن چندر کے اثرات سے نجات حاصل کر سکتے ہیں۔ چنانچہ ان افسانوں میں افرادِ قصہ کی اہمیت غربت مظلومیت استحصال کے مسائل کی نمائندگی سے زیادہ نہیں ہے۔ زیادہ تر افراد غریب عیسائی گھرانوں سے تعلق رکھتے ہیں اور گو غیاث احمد نے ان گھرانوں کی عکاسی اچھے ڈھنگ سے کی ہے اور مکالمات میں ان کی بگڑی اُردو کا استعمال نہایت سوجھ بوجھ سے کیا ہے، لیکن تصویر کشی میں ایسے گہرے رنگوں کا استعمال نہیں ہوا کہ افراد اپنی تہذیبی فضا میں ڈوبے ہوئے نظر آتے۔ اگر ایسا ہوتا تو ممکن ہے کرداروں کی نفسیاتی گہرائی کی کمی کی تلافی ان کی سماجی زندگی کی پہلوداری سے ہو جاتی۔ چھوٹی تہذیبی اکائیوں اور کمیونٹی لائف کی تصویر کشی میں جزئیات نگاری اور فضا بندی کے وسیع تخلیقی امکانات رہے ہیں۔ اور حقیقت پسند افسانہ نے اُن سے ہمیشہ فائدہ اٹھایا ہے غیاث احمد کا بہار کے غریب عیسائی گھرانوں کا مطالعہ اچھا ہے لیکن جزرس فضا بندی کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ عیسائی گھرانوں میں ہمارے افسانہ نگاروں کی دلچسپی مختلف نوعیت کی حامل رہی ہے۔ حسن عسکری عیسائیوں پر اس لیے کہانیاں لکھتے تھے کہ جس نوع کے تنہائی اور عنفوانِ شباب کے مسائل اور نوجوان تعلیم یافتہ آزاد لڑکی کی جذباتی دُنیا کی وہ ترجمانی کرنا چاہتے تھے اس کے لیے مسلمانوں کے متوسط طبقہ کی تہذیبی فضا انھیں بہت کارگر معلوم نہیں ہوتی تھی۔ ان کا ذہن مغربی فکشن کا پروردہ تھا اور جس احساس کی وہ ترجمانی کرنا چاہتے تھے اس کے اظہار میں مشرقی تہذیب و اخلاقیات حائل تھیں۔ اس سے یہ بھی بات اُبھر کر سامنے آتی ہے کہ افسانوی پس منظر کا اِس کے مرکزی تجربہ سے کتنا گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ تہذیبی پس منظر میں اتنی طاقت ہوتی ہے کہ وہ احساس کی نوعیت تک کو بدل دے۔ قرۃ العین حیدر اس نکتہ سے اچھی طرح واقف ہیں۔ یہی سبب ہے کہ کنونٹ کی فضا، کنونٹ میں پڑھی ہوئی لڑکیوں کی جذباتی کشمکش، کلیسائی ماحول، انگلو انڈین خاندانوں کے آداب و اطوار، کولونیل کلچر کی نشانیوں، کلب، کوٹھیاں اور سول لائنز کی جو رنگا رنگ عکاسی ان کے افسانوں میں ملتی ہے کہیں اور نظر نہیں آتی۔ یہاں اس نکتہ پر زور دینا بھی ضروری ہے کہ اپنی تمام تر اہمیت کے باوجود محض پس منظر فی نفسہٖ افسانہ کی کامیابی کی ضمانت نہیں بنتا ہے۔ دوسرے لوازمات کی عدم موجودگی

میں تہذیبی پس منظر افسانہ کو زیادہ سے زیادہ Period Piece یا Costume Play کی رونق عطا کر سکتا ہے۔ اسی لیے ''مسز ڈی کوسٹا'' اور ''مسز ڈی سلوا'' میں منٹو نے کرداروں اور ان کے تہذیبی پس منظر کو باہم اس طرح آمیز کیا ہے کہ بادی النظر میں پتہ ہی نہیں چلتا کہ بمبئی کے عیسائی گھرانوں کی شہری فضا کا اس کا مشاہدہ کتنا گہرا تھا۔ تہذیبی فضا بندی کے سلسلہ میں منٹو کا نام کبھی ہمارے ذہن میں نہیں آتا۔ لیکن ان دو افسانوں کی دلچسپی کا راز عیسائی گھرانوں کی مخصوص فضا کی تصویر کشی ہی میں ہے۔ کرشن چندر کے عیسائی کردار میلیو کا آب و رنگ لاتے ہیں لیکن بہت ہلکا۔ ان کی دلچسپی کرداروں سے زیادہ کہانی میں ہوتی ہے۔ غیاث احمد کی دلچسپی کا مرکز بھی کہانی ہی ہے۔ عیسائی خاندان، چونکہ زیادہ کھلا ہوا ہوتا ہے اس لیے نچلے متوسط طبقہ کی لڑکیوں کو تعلیم و ملازمت کی زیادہ سہولتیں فراہم ہوتی ہیں۔ لیکن یہ معاشی آزادی جسمانی استحصال کے مسائل بھی پیدا کرتی ہے۔ ایک نوجوان غریب لڑکی کا جسمانی استحصال ہمارے یہاں احتجاجی ادب کا پرانا پٹاپٹایا موضوع رہا ہے۔ چونکہ موضوع میں سوائے بیچارگی، اور مجبوری کے کوئی اور پہنائی نہیں، اس لیے اس کے تخلیقی امکانات نہایت محدود ہیں۔ شوہر دق میں مبتلا ہو، علاج کے پیسے نہ ہوں اور سوائے جسم فروشی کے کوئی اور راستہ نہ ہو تو عورت، افسانہ نگار اور قاری تینوں کر بھی کیا سکتے ہیں۔ افسانہ نگار کو کچھ اور راستے کھلے رکھنے چاہئیں، تاکہ اخلاقی انتخاب میں آدمی مجبور محض نہ ہو۔ کچھ کرنے اور کچھ نہ کرنے میں آدمی آزاد نہ ہو تو بطور افسانوی کردار کے وہ زیادہ دیر تک ہماری دلچسپی برقرار نہیں رکھ سکتا۔ اندھی معاشی طاقتیں ہوں یا اندھی انسانی جبلتیں، دونوں کے سامنے آدمی مجبورِ محض ہو تو وہ سفاک مقدّر کے ہاتھوں کا کھلونا بن جاتا ہے۔ ایسے لوگوں کی کہانیاں رقّت انگیز ہو سکتی ہیں اور رقّت انگیز کہانی آرٹ کا اچھا نمونہ پیش نہیں کرتی۔ کیونکہ وہ آرٹ کی بنیادی صفات حسن و مسرّت ہی سے محروم ہوتی ہے۔ مقدّر کے خلاف لڑنے اور لڑتے لڑتے ختم ہو جانے میں کردار کا المیہ وقار رہا ہے۔ جس سے مجبوری محض کا احتجاجی ادب عموماً محروم ہوتا ہے۔ جسم فروشی کے ذریعے شوہر یا بھائی یا باپ کو نئی زندگی عطا کرنے والی عورت ایک اخلاقی قدر کی قیمت پر انسانی قدر کا اثبات کرتی ہے، اس نکتہ کو افسانہ نگار سامنے رکھے تو افسانہ ایک کردار کی کہانی بن سکتا ہے ایسی صورت میں مجبوریٔ محض افسانہ کا موضوع نہیں

بلکہ نقطۂ آغاز ہوگا اور افسانہ نگار اور قاری کی دلچسپی اس بات میں نہیں ہوگی کہ لڑکی کیا کرتی ہے بلکہ اس بات میں ہوگی کہ لڑکی اندر اور باہر سے کیا اور کیسی ہے۔ ''ڈوروتھی جون سین''، ''بدصورت سیاہ صلیب''، ''پیاسی چڑیا'' میں اسی فنکارانہ سوجھ بوجھ کی کمی ہے۔ یہ افسانے غربت اور غربت کے نتیجہ میں اخلاقی طور پر گرے ہوئے عیسائی کنبہ کا نوکری یا جسم فروشی کے ذریعے گزارا چلانے والی نوجوان لڑکی کی بیچارگی اور کسمپرسی کی کہانیاں بیان کرتے ہیں۔ وہ خراب افسانے نہیں ہیں لیکن کوئی غیر معمولی تاثر نہیں چھوڑتے۔ ''منظر و پس منظر'' بالکل کرشن چندر کے انداز کی چیز ہے اور بڑے ہوٹل میں امیروں کی اخلاقی پستیوں پر بے اثر اور غیر دلچسپ طنز کا نمونہ ہے۔ البتہ ''بابا لوگ'' ایک ایسا افسانہ ہے جو بیحد جذباتی ہونے کے باوصف اِس توانائی کا حامل بن گیا ہے جو کسی جذبہ کو اس کی عنصری شدّت سے پیش کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔ یہاں یہ جذبہ ایک بوڑھے ملازم کی اپنی مرحوم مالکہ کی نوجوان لڑکی سے پدرانہ محبّت کا جذبہ ہے۔ یہ جذبہ اسی محبّت کی توسیع ہے جو بوڑھے کو لڑکی کی ماں سے رہی تھی۔ اس محبّت میں بڑی سادگی ہے لیکن سادگی سادہ لوحی میں بدل جاتی ہے کیونکہ غیاث احمد نے محبّت کے جذبہ کو بچّوں جیسے سیدھے سادے بوڑھے انکل میں دیکھا ہے، جو اس افسانہ میں اس لیے مناسب نہیں کہ افسانہ ایسے جذباتی اور میلوڈرامائی واقعات سے بھرا پڑا ہے کہ جب تک ان میں پوشیدہ طنزیہ تضاد کو زہرناک طنز کے ذریعے بے نقاب نہیں کیا جاتا، افسانہ میں پیچیدگی اور گہرائی پیدا نہیں ہوتی۔ کرشن چندر نے اس گرُ سے'' کالو بھنگی'' میں کام لیا ہے۔ جو اپنی ایثار نفسی کے سبب بوڑھے انکل سے مماثل ہے۔ افسانہ میں سوائے بوڑھے انکل کے تمام کردار حد درجہ خودغرض اور کمینے ہیں۔ بے بی جس سے بوڑھا انکل بے پناہ محبّت کرتا ہے، انتہائی خودغرض، بیوقوف اور بے رحم لڑکی ہے۔ اور بوڑھے انکل کے ساتھ اس کا سلوک سفاکانہ ہے۔ بوڑھے انکل کی بے لوثی اور ایثار نفسی اس مقام پر پہنچی ہوئی ہے جہاں عزتِ نفس جیسی کوئی چیز نہیں رہی۔ اس سے جذبہ محبت میں شدّت پیدا ہوئی ہے لیکن نفسیاتی گہرائی اور پیچیدگی کی قیمت پر۔ اِسی لیے افراد قصّہ کے آپس کے تعلّقات میں نفسیاتی اور اخلاقی نزاکتوں کا دخل نہیں وہ جو خراب ہیں خراب ہی کیے جاتے ہیں، اور جو اچھّے ہیں اچھا ہی کیے جاتے ہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ غیاث احمد میں طنز و ظرافت کا سرے سے فقدان ہے یہ مادّہ ان کے

یہاں کم ہے لیکن جہاں بھی انھوں نے اس کا اچھے طریقے پر استعمال کیا ہے، مثلاً ''دیمک''، ''پاگل خانہ''، ''ناردمنی'' وغیرہ میں، تو افسانوں کو چار چاند لگ گئے ہیں۔ جہاں طنز کی ضرورت تھی وہاں اس کا استعمال نہ کر سکنے کے سبب افسانہ کا پورا فارم مسخ ہو گیا ہے۔ جس کے سبب افسانہ خاطر خواہ تاثر پیدا نہیں کر سکا۔ مثلاً ''بابے'' میں حقیقت اور دکھاوے کے فرق کو ظاہر کرنے کے لیے طنزیہ طریقۂ کار کی ضرورت تھی جس کے فقدان کے سبب نہ صرف افسانہ جذباتی بن گیا ہے بلکہ دلچسپی کا عنصر کردار سے ہٹ کر پلاٹ میں چلا گیا ہے جسے میں فارم کا نقص سمجھتا ہوں۔ ویسے بھی ''بابے'' کے کردار میں کوئی گہرائی نہیں ہے۔ اس لیے وہ غیاث احمد کا بہت دیر تک ساتھ نہیں دے سکتا تھا۔ اس کے ظاہری ہنسی ٹھٹھول اور خوش طبعی کے پیچھے ایک المناک شخصیت چھپی ہوئی ہے، یہ بات اپنی جگہ ٹھیک ہے اور تھیم کو حقیقت اور دِکھاوے کی تھیم بناتی ہے۔ لیکن محض اتنی سی بات سے کردار میں گہرائی اور پہلو داری پیدا نہیں ہوتی۔ قاری کا ذہن بابے کے غم کی اصل وجہ دریافت کرنے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے اور اصلیت یہ معلوم پڑتی ہے کہ بابے اور اس کا لڑکا ایک ہی لڑکی سکینہ سے محبت کرتے تھے۔ باپ سکینہ سے اپنے بیٹے کی شادی کا مخالف تھا۔ لڑکا باپ کو راستے سے ہٹانے کے لیے اسے ندی کے گہرے پانی میں دھکاّ دے دیتا ہے، لیکن پھر پچھتا کر اُسے بچانے کے لیے پانی میں کُود جاتا ہے تو خود ڈُوب مرتا ہے۔ باپ سکینہ سے بیٹے کی شادی کا اس لیے مخالف تھا کہ سکینہ خود اس کی ناجائز اولاد تھی، یعنی سکینہ کی ماں جس کا نام بھی سکینہ تھا، کے بابے سے ناجائز تعلقات تھے، آپ دیکھئے کہ افسانہ کیسے کردار میں المیہ گہرائی پیدا کرنے کی بجائے آہستہ آہستہ پلاٹ کی کہانی بن گیا۔ یہ بھی بُری بات نہیں تھی اگر افسانہ گناہ، ثمرِ گناہ اور کفارہ کی تھیم کو اُبھارتا لیکن ایسا نہیں ہوا۔ نہ تو کردار ذہن پر کوئی نقش چھوڑتا ہے نہ کہانی ذہن کو اخلاقی کشمکش سے دوچار کرتی ہے نہایت اچھےّ ڈھنگ سے لکھی ہونے کے باوصف کہانی اوسط درجہ کی ہی رہتی ہے۔

میرا خیال ہے ''بابا لوگ'' کی کہانیوں میں سے اگر کسی ایک افسانہ کو وقت کی دستبرد سے بچایا جا سکتا ہے تو وہ ''پہیہ'' ہے۔ زندگی کی گاڑی دو پہیوں سے چلتی ہے اور افسانہ گاڑی کے ایک پہیہ یعنی عورت کی کہانی سناتا ہے — ایک ایسی عورت جو مرد مار ہے اور بڑی

آسانی سے شوہر بدلتی ہے۔ افسانہ بغیر طنز کی تلخ کامی کے نہایت خوش طبعی سے لکھا گیا ہے اور اسی لیے افسانہ نگار اخلاقی نقطۂ نظر سے بلند ہو کر ایک نچلے طبقہ کی عورت کی ارضیت کو اُبھارنے میں کامیاب ہوا ہے۔ زندگی کی گاڑی بہت ہموار نہیں چلتی لیکن بہرحال اسے کھینچنا ضروری ہے۔ ایک پہیہ کام نہیں دیتا تو دوسرا سہی۔ مردوں کی طرف بہت جذباتی اور رومانی بننے سے کام نہیں چلتا۔ پھر غریب طبقہ میں کیا کنجڑا اور کیا قصائی۔ تبدیلی کسی بہتر کے لیے نہیں ہوتی۔ ایک اندھیری کھولی سے دوسری اندھیری کھولی۔ لہٰذا متوسط طبقہ کی اخلاقی مفاہمت اور سازگاری سے بھی کیا فائدہ؟ مرد کو چھوڑتے وقت کونسے محلوں کو چھوڑنے کا غم ہوگا۔ لہٰذا پہیے میں ہوا نہیں تو کیوں خواہ مخواہ کھوبڑ کھابڑ راستوں پر گھسیٹ پٹی کی جائے جبکہ دوسرے ہوا سے بھرے پہیے دستیاب ہوں۔ افسانہ کا ایک دلچسپ پہلو وہ ہے جس میں خود افسانہ نگار اس عورت کے جال میں پھنسنے سے بال بال بچ جاتا ہے۔ اس گلو خلاصی سے قاری بھی راحت محسوس کرتا ہے کیونکہ یہ دُنیا ایک حسّاس متوسط طبقہ کے آدمی کی دُنیا نہیں ہے۔ اس میں جینے کے لیے کھال کا موٹا ہونا ضروری ہے۔ عورت افسانہ نگار پر بھکیڑو ہونے کا طنز کرتی ہے۔ طنز بھی اپنی جگہ درست ہے اور افسانہ نگار کا بھاگ کھڑا ہونا بھی اپنی جگہ ٹھیک ہے۔ اس افسانہ میں غیاث احمد ڈائیلما کو حل کرنے کی بدعادت کے شکار نہیں ہوئے۔ سماجی اور اخلاقی دُنیا کو افسانہ میں بیان کرنے کے باوصف وہ نہ تو سماجی اخلاقیات کو پیمانہ بناتے ہیں، نہ اس سے دستبردار ہوتے ہیں۔ اُن کا یہ رویّہ انھیں انسانی تماشہ کا اچھا تماشائی بناتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہی طریقۂ کار منٹو کا ہے اور یہ بھی ظاہر ہے کہ اس افسانہ کی کامیابی کی بڑی وجہ منٹو کے غیر شخصی ڈرامائی اسلوب کی پیروی ہے۔

''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' کے افسانوں میں اسی اسلوب کو غیاث احمد نے زیادہ خود اعتمادی اور فنکارانہ مہارت سے استعمال کیا ہے۔ پلاٹ کا دروبست سلیقہ مندانہ، کرداروں کی پیشکش میں پیچیدگی اور بیانیہ میں زیادہ کفایت شعاری اور ٹھہراؤ ملتا ہے۔ غیاث احمد کی زبان میں بہت پہلوداری اور گہرائی نہیں ہے۔ ان کے یہاں مرقع سازانہ تشبیہوں اور حاضراتی استعاروں کا استعمال زیادہ نہیں ملتا۔ لیکن ان کی زبان ان کی قصہ گوئی کا ساتھ دیتی ہے۔ وہ قاری کو یہ محسوس ہونے نہیں دیتے کہ کوئی دوسرا اسلوب کہانی کو زیادہ دلچسپ

بنا سکتا تھا۔ اسی لیے کسی کمی کا احساس نہیں ہوتا۔ قاری کی دلچسپی کا مرکز قصہ اور کردار ہوتے ہیں اور غیاث احمد ان دو مراکز سے قاری کی نظر کو بھٹکنے نہیں دیتے۔ جذباتیت، ظرافت، جزئیات نگاری اور تہذیبی فضا بندی کے سہاروں کی انھیں ضرورت نہیں پڑتی۔ یعنی ان چیزوں کا استعمال ان کے یہاں بطور Props کے نہیں ہوا۔ یہ عناصر ان کے مشاہدے اور بیانیہ میں اسی طرح گھلے ملے ہیں کہ الگ سے وہ اپنی شناخت نہیں کراتے۔ اسی لیے قاری کو عموماً یہ دھوکا ہوتا ہے کہ اُن کے یہاں امتیازی صفات مثلاً طنز یا تہذیبی فضا آفرینی کا فقدان ہے۔ لیکن فی الحقیقت ایسا نہیں ہے۔ اِس نوع کی تمام صفات ان کے بیانیہ میں اس طرح گھُل گئی ہیں کہ کوئی ایک رنگ یا نقش فارم کی مکمّل ڈیزائن سے الگ ہو کر دعوتِ نظارہ نہیں دیتا۔ فارم پر ایسی دسترس افسانہ نگار کو طویل ریاضت اور فنکارانہ یکسوئی کے بعد ہی حاصل ہوتی ہے۔ رنگارنگ عناصر پر مملو اپنا پورا تخلیقی اثاثہ قصّہ گوئی کے آرٹ پر اس طرح صَرف کرنا کہ افسانہ بظاہر کہانی معلوم ہو منٹو کی امتیازی صفت ہے اور غلام عبّاس اور غیاث احمد گدّی اپنی بہترین کہانیوں میں اسی طریقۂ کار پر کاربند نظر آتے ہیں۔

''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' کے افسانوں کو دو حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ جو جدید طرز کے ہیں، دوسرے وہ جو سماجی اور نفسیاتی حقیقت نگاری کی روایت کے حامل ہیں۔ یہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ غیاث احمد اثرات قبول کرنے کے معاملہ میں کافی زود حس ہیں۔ یہ بالکل فطری چیز ہے اور اپنے طور پر معیوب بات نہیں بشرطیکہ افسانہ نگار اپنے منفرد تخیلی لمس کے ذریعے اثرات کو تازہ کار تخلیقی تجربہ کا رُوپ دے سکے۔ غیاث احمد اس کوشش میں کامیاب ہوئے ہیں۔ مثلاً ان کا ایک افسانہ ''ایک خوں آشام صبح'' اس بے محابا تشدّد کا بیان ہے جس سے ہماری صدی عبارت ہے۔ انتظار حسین اور خالدہ اصغر کے افسانوں کی موجودگی میں بھی غیاث احمد اس افسانہ میں اپنی انفرادیت کا لوہا منوانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ آسمان کا سرخ ہونا۔ ناگہانی آفت کی پیش بینی کے طور پر کبوتروں کا اُڑ جاتا، دِنوں کا اُجاڑ ہونا، خوف و ہراس کا چھا جانا، ان پیکروں سے ہم واقف ہیں کیونکہ اُن ہی کی مدد سے جہاں بعض اچھی کہانیاں لکھی گئی ہیں، دوئم درجہ کے لکھنے والوں نے ان کا ایسا ستیاناس مارا ہے کہ افسانہ نگاری بھونڈی پیکر سازی اور استعارہ سازی کی مماثل بن گئی ہے۔ لکھنے والے

اتنا نہیں سوچتے کہ بڑے سے بڑے فنکار کو بھی متحرک پیکر اور جاندار استعارہ اپنے بہترین تخلیقی لمحات ہی میں سوجھتا ہے۔ خالدہ اصغر کو ''گاڑی'' میں یہ استعارہ سوجھ گیا اور ایک شاہکار معرضِ وجود میں آ گیا۔ خود خالدہ اصغر کو یہ تخلیقی لمحہ دوسری بار میسّر نہیں آیا تو دوسروں کا کیا ذکر؟ اس کی نقل میں تخلیقی قوت صَرف کرنے کا مطلب ہے کہ نئے تخلیقی امکانات کی تلاش کا کام التوا میں ڈالا جائے اور ہم نے یہی کیا۔ داستانوں اور اساطیر میں شہروں اور بستیوں پر آسمانی یا پُراسرار بلاؤں کے نزول کے بیانات سے مماثل بیانات تحریر کرنے کو ہم نے تخلیقِ فن جانا۔ حالانکہ قدیم اساطیر کی بازآفرینی اور داستانی تخیل کو ازسرِنو زندہ کرنے اور اس کے ذریعے جدید حقائق کو سمجھنے کے طریقے ادبِ لطیف کی مجہول رومانیت سے کچھ زیادہ ہی پیچیدہ، صبر آزما اور حوصلہ طلب تھے۔ بہر حال غیاث احمد کا متذکرہ افسانہ کم از کم اس عیب سے پاک ہے کہ اس میں خوف کے احساس کو ہسٹیریکل شاعرانہ اسلوب کے ذریعہ بیان نہیں کیا گیا بلکہ ہولناک پیش بینی کرتی ہوئی نشانیوں کے ذریعہ اس کی افسانوی تجسیم کی گئی ہے۔ حقیقت پسند افسانوں میں فسادات کا عکس بہیمانہ تشدّد کے لرزہ خیز بیانات کے ذریعے جھلکتا تھا۔ بعد کے افسانہ نگاروں نے حقائق سے تجرید کی طرف قدم بڑھایا، ان کی کوشش ہولناکی کے احساس کو استعارے کا پیکر عطا کرنے کی تھی۔ اس میں فائدہ یہ تھا، کہ افسانہ نگار تاریخ اور تاریخی واقعات کی اخلاقی دار و گیر سے بلند ہو کر خوں آشامی کے تجربہ کو وسیع تر انسانی اور کائناتی تناظر میں رکھ کر زیادہ شدید بنا سکتا تھا۔ احساس کو زمان و مکان کی حدود سے بلند کرنے کی یہ کوشش شاعرانہ تخلیقی عمل کے مماثل تھی۔ اس صورت میں پورا افسانہ نظم ہی کی مانند احساس کا استعارہ بنتا ہے۔ بہت سے نئے لکھنے والے اس غلط فہمی میں مبتلا ہو گئے کہ افسانہ کو شاعری کی سطح پر پہنچانے کا مطلب یہ ہے کہ افسانوں کی زبان و بیان کو شاعرانہ بنایا جائے۔ حالانکہ معاملہ بہت زیادہ پیچیدہ اور مشکل تھا۔ مسئلہ یہ تھا کہ افسانہ کے بیانیہ کو شاعرانہ مشاطگی سے آراستہ کرنے کی بجائے اسے نثر کا حسن ہی عطا کیا جائے لیکن افسانہ کے واقعات اس نوعیت کے ہوں کہ انسانی دُنیا کی حقیقت سے مماثلت رکھنے کے باوصف علامتی معنویت کے حامل ہوں۔ غیاث احمد کے ابتدائی افسانوں پر میں کرشن چندر کے اثرات کا ذکر کر چکا ہوں۔ غیاث احمد پر یہ اثرات اگر بدستور قائم رہتے تو جدید افسانہ کی

تحریک کے ساتھ ہی وہ اپنے اسلوب کو شاعرانہ بنانے پر اکتفا کر لیتے لیکن غیاث احمد کا کارنامہ یہ ہے کہ ایک بار کھری نثر کا حسن پا لینے کے بعد انھوں نے نثر کو شاعرانہ بنانے کی ہر ترغیب سے پہلو بچایا ہے۔ اس سہل اور غلط طریقہ کو چھوڑ کر انھوں نے علامتی واقعات کی تلاش اور ایجاد پر اپنی قوّت تخیل کو صرف کیا ہے۔ یہاں بھی خطرہ یہ تھا کہ واقعات فوق الفطرت، داستانوی اور فنطاسی کے پروردہ بن جاتے جیسا کہ بہت سے جدید افسانہ نگاروں کے یہاں ہوا ہے۔ لیکن غیاث احمد معمولی واقعات کو غیر معمولی پن عطا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ''ایک خوں آشام صبح'' خالدہ اصغر کی ''گاڑی'' کا نقشِ ثانی معلوم ہونے کے باوصف اپنی ایک انفرادی اور امتیازی شان رکھتا ہے۔ ''گاڑی'' کی فضا تاریک ہے اور اس میں گہرے رنگوں کا استعمال ہوا ہے۔ ''ایک خوں آشام صبح'' کی فضا روشن ہے اور اس میں ہلکے رنگوں کا استعمال ہوا ہے۔ اسی لیے دونوں تصویریں الگ الگ معلوم ہوتی ہیں۔ غیاث احمد خوں آشامی کے ہولناک احساس کو کائناتی کنواس پر لہو رنگ لکیر کی صورت کھینچنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ یہ لکیر انسانی تشدّد کا آئینہ اور اور انصافِ خداوندی کا پیمانہ ہے۔

''نارد منی'' میں انصافِ خداوندی حرکت میں آتا ہے۔ انسانی صورتِ حال جب تاریخی تناظر سے گزر کر کائناتی فینومینا کی شکل اختیار کرتی ہے تو وہ ایک تصویر بنتی ہے جو گویا خالقِ کائنات کے مشاہدے کے لیے بنائی گئی ہو۔ ''ایک خوں آشام صبح'' ایک ایسی ہی تصویر ہے جسے خالقِ کائنات کے سامنے پیش کرنے کے لیے کھینچا گیا ہے۔ ''نارد منی'' تصویر نہیں ڈراما ہے۔ بھگوان ڈرامے کا تماشائی نہیں، بلکہ انسانی تماشہ کا ایک کردار ہے لیکن یہ کردار حقیقی بھی ہے اور واہمہ بھی۔ خود نارد منی نارد کمار سین گپتا ہے، لیکن ڈرامے میں نارد کا پارٹ کرتے کرتے ایک طرف تھک کر سو جاتا ہے اور بھگوان اسے درشن دیتے ہیں۔ سین گپتا کے لیے بھی یہ ایک واہمہ ہے، گویا یہ سب کچھ سپنے میں ہوا، لیکن جو کچھ ہوا اس قدر حقیقی تھا کہ سچ معلوم ہوتا ہے۔ سین گپتا حقیقت میں نارد نہیں لیکن بھگوان اس کے نارد ہونے کے واہمہ میں گرفتار ہو جاتے ہیں۔ لیکن کیا بھگوان کو واہمہ ہو سکتا ہے؟ شاید سین گپتا حقیقت ہی میں نارد ہو۔ ڈرامے میں نارد کا پارٹ کیا، حقیقت میں نارد سین گپتا کا پارٹ کر رہا ہو۔ پھر یہ سب باتیں نشہ میں دُھت دو شرابیوں کے بیچ ہو رہی ہیں۔ افسانہ کا واحد متکلم اور سین گپتا

بیحد پیے ہوئے ہیں۔ لڑکھڑاتے ہیں، سوتے ہیں بھاگتے ہیں، خوب گالی گلوچ کرتے ہیں اور باتیں کرتے ہیں۔ دونوں گوڈو کا انتظار کرنے والے دو کردار معلوم ہوتے ہیں۔ آوارہ، مفلوک الحال اور یہاں بھی انتظار بھگوان کا ہے جو نئے مہابھارت کے لیے نئے کوروکشیتر کی تلاش میں نارد کی رونمائی چاہتا ہے۔ شرارت پسند نارد نے پہلے بھی جنگ کے لیے میدان کا انتخاب کیا تھا۔ مستقبل کی یہ مہابھارت آدمی کا آخری فریب تو نہیں۔ ہو تو بھی کیا، نشہ میں دُھت دو آدمیوں کے لیے ایک اور نشہ۔ ماضی ایک خواب اور مستقبل ایک واہمہ، تاریخ سے کچھ بھی حاصل نہیں ہوا تو تاریخ سے ماورا اسطور کو حال کی حقیقت کا مفسر بنا کر اس سے مستقبل کی امید کیوں نہ لگائی جائے۔ تاریخ نے تو غداریاں اور دھوکے بازیاں دیں۔ تاریخی عمل کا نتیجہ دونوں کے لیے صفر ثابت ہوا۔ تو پھر تاریخ سے ماورا خیر وشر کی کشمکش کو اس کے اسطوری رُوپ میں کیوں نہ دیکھا جائے۔ اسطور اگر افسانہ ہے تو انقلاب افسوں، دونوں کا فریب زندگی کو گوارا بناتا ہے ورنہ حقیقتِ حال اور تاریخ کی حقیقت تو نہایت کڑوا گھونٹ ہے۔ اسے تو شراب کا نشہ ہی گوارا بنا سکتا ہے اور نشہ میں حقیقت اور واہمہ کا خواب اور بیداری کا فرق نہیں رہتا۔ پورا افسانہ نشہ میں ہوشیاری، بیداری میں خواب، واہمہ میں حقیقت کے گھلتے ملتے رنگوں کا ایک عجیب طلسم پیدا کرتا ہے، اور یہ پورا طلسم دو معمولی آدمیوں کی گالی گلوچ بھری گفتگو کے ذریعے پیدا کیا گیا ہے۔ بات سنجیدہ ہونے ہی نہیں پاتی کہ بڑبولاپن پیدا ہو۔ جہاں سنجیدگی کا موقع پیدا ہوا دونوں کردار ہنسی کا گول گپا بن گئے۔ لیکن ہر بات معنی خیز اور تہہ دار ہے۔ معنی خیز اشارہ سنجیدہ خطابت میں نہ بدلے اس لیے اسے گالی گلوچ سے بریکیٹ کر دیا گیا ہے۔ غیاث احمد نہیں چاہتے کہ گفتگو ڈرامائی تابناکی پیدا کرے کیونکہ افسانہ میں غربت کا جو معاشی مسئلہ درپیش ہے اس کے پہلو میں سیاسی خطابت کے چور دروازے کھلتے ہیں۔ وہ یہ بھی نہیں چاہتے کہ اسطوری اشارہ گمبھیر دیومالائی سانحہ میں بدلے کیونکہ اس کی کوکھ سے آسمانی صحائف کی بلند آہنگ شاعرانہ زبان پیدا ہونے کا خدشہ ہے۔ اسی لیے افسانہ کا اسلوب دو مفلس اور مست شرابیوں کی حقیقت پسندانہ سطح کو نہیں چھوڑتا۔ گالی گلوچ اور پھکڑپن سے چھلکتے ہوئے اس افسانوی بیانیہ کی افقی لکیر کو اسطور کی عمودی لکیر بار بار کاٹتی ہے جس سے اسلوب میں آڑی ترچھی لکیروں کی وہ ارابسک ڈیزائن

پیدا ہوتی ہے جس کے خانوں میں تاریخی اور اسطوری وقت ٹکڑے ٹکڑے بکھر جاتا ہے۔ اور یہ ٹکڑے حقیقت اور واہمہ کے ہلکے گہرے رنگوں میں گڈ مڈ ہو جاتے ہیں۔ ماضی میں ایک واقعہ ہوا تھا جس کے ڈانڈے اسطور میں جا ملتے ہیں۔ اور یہ اسطور مستقبل کے واقعہ کی بشارت بنتا ہے۔ وقت کی یہ لہریں حال کے بھنور سے اٹھتی ہیں اور اسی میں سما جاتی ہیں، اور اس بھنور کے مرکز میں دو کرداروں کا وہ ڈرامہ ہے جس میں حقیقت واہمہ میں بدلتی ہے اور واہمہ حقیقت میں اور یہ تبدیلی وقت کے اس تناظر میں وقوع پذیر ہوتی ہے جس میں تاریخی اور اسطوری وقت کے دائرے ایک دوسرے میں مدغم ہوتے رہتے ہیں۔ حقیقت اور اسطور کا ایک ایسا انضمام افسانوی ادب میں نایاب نہیں تو کمیاب ضرور ہے۔ غیاث احمد کی آواز ان افسانہ نگاروں سے کتنی مختلف ہے جو اپنے افسانوں میں کیلاش کے دیوتاؤں اور انجیل کے پیغمبروں کی زبان میں بات کرتے نظر آتے ہیں۔ رِشی مُنی کا رول ادا کرنا اتنا مشکل بھی نہیں کہ چھوٹے موٹے مہاتما تو ہر گانو میں مل جاتے ہیں۔ لیکن نارد سین گپتا کو نارد منی میں تبدیل کرنے کے لیے غیاث احمد کو زبان، اسلوب، تکنیک اور فارم کے جو ہفت خواں طے کرنے پڑے ہیں اس کا زہرہ ہر افسانہ نگار کے پاس نہیں ہوتا۔ اِسی لیے میں نارد منی کو جدید افسانوی آرٹ کا ایک بے مثال نمونہ سمجھتا ہوں۔

''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' ایک خوبصورت کہانی ہے۔ ایک مشکل موضوع کو غیاث احمد دلچسپ کہانی کا رُوپ دینے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ لیکن یہ کامیابی جزوی ہے، مکمل نہیں۔ میں نے مشکل موضوع اس لیے کہا کہ موضوع افسانہ سے زیادہ نظم کے لیے موزوں ہے۔ جزوی کامیابی اس لیے کہا کہ موضوع کی مناسبت سے افسانہ کا فارم غنائی نظم کا فارم ہونا چاہیے تھا، یعنی ایسا فارم جس میں واقعات اور ماجرا پن کم سے کم ہو، تاکہ نغمگی کی فضا برقرار رہ سکے۔ واقعات بھی ایسے ہوں جو استعاروں اور علامتوں کا کام دیں، اور استعاروں ہی کی مانند ذہن کو روشن تصویروں سے منوّر کر دیں۔ امیج کی تنویر میں ہی بصیرت کا نور ہوتا ہے۔ اس لیے غنائی نظم اور غنائی افسانہ ایسے واقعات سے دامن بچاتا ہے جن میں طنز اور تضحیک کا پہلو ہو، کیونکہ طنز اور بحث روحِ غنائیت کے خلاف ہے اور غنائی افسانہ میں ان کے استعمال سے بے ساختگی کا پہلو دبتا ہے اور فن کی ڈیزائن میں شعوری کاوش کا رنگ گہرا

ہو جاتا ہے۔ ''ایک خوں آشام صبح'' ایسا افسانہ ہے جو شدّتِ تاثر میں غنائی نظم کی سطح کو پہنچ جاتا ہے۔ میں نے اپنے تبصرے میں اسے نظم کی بجائے تصویر سے مشابہت دی تو اس کا سبب صرف یہ تھا کہ صبح، دوپہر، شام، کبوتروں اور مکانوں کے سفید رنگ، شفق اور خون کے سُرخ رنگ نے واقعات کو رنگین شعری پیکروں میں بدل دیا ہے۔ ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' میں شاعرانہ تخیل میں اسی ایک آنچ کی کمی رہ گئی ہے جس کے سبب واقعہ استعاراتی امیج میں بدلنے کی بجائے حقائق میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ یہی دیکھیے کہ افسانہ کا واحد متکلم خود افسانہ نگار ہے جس کے افسانے پبلشر تول کے بھاؤ خریدتے ہیں۔ منّی بائی کہتی ہے کہ یہ پیشہ تو اس کے طوائف کے پیشہ سے بھی زیادہ خراب ہوا۔ میرا خیال ہے کہ طنز کی یہ موضوعیت افسانہ کی معروضیت کو مجروح کرتی ہے۔ کہانی کا شہراب افسانہ نگار کا شہر بن جاتا ہے، جس سے حقیقت سے تجرید کی طرف پرواز کرنے کے عمل میں تخیل اپنی سبک ساری کھودیتا ہے منّی بائی نے ایک طوطا پال رکھا ہے لیکن پرندہ پکڑنے والے اگر اسے زیادہ پیسے دیں تو منّی بائی طوطے کو بیچنے کے لیے تیار ہے۔ گویا شہر میں ہر چیز بکاؤ ہے، کسی شہری کو اس بات کی فکر نہیں کہ شہر پرندوں سے، حسنِ فطرت سے، آرٹ سے خالی ہو رہا ہے۔ غیاث احمد اگر یہ بتاتے کہ منّی بائی جو اپنا بدن بیچتی ہے طوطا بیچنے کے لیے راضی نہیں ہوتی تو جذباتیت کے شکار ہو جاتے۔ اچھا کیا، انھوں نے منّی بائی کے طرزِ عمل کو کلیشے طرزِ عمل بننے نہیں دیا، لیکن اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ منّی بائی کے کردار سے زیادہ کام نہیں لے سکے۔ منّی بائی افسانہ سے زیادہ افسانہ نگار کے کام آتی ہے۔ وہ افسانہ میں اتنا رنگ نہیں بھرتی جتنا افسانہ نگار کی باتوں کو رنگین بناتی ہے۔ طنز اگر Intrusion ہے تو یہ باتیں Distraction ہیں۔ دونوں سے نغمگی مجروح ہوتی ہے۔ افسانہ نگار منّی بائی سے کہتا ہے کہ وہ اس کے طوطے پر کہانی لکھے گا اور بتاتا ہے کہ کہانی میں کیسے طوطا ان لوگوں پر حملہ کرتا ہے جو گاڑی لے کر پرندے پکڑنے آتے ہیں۔ یہاں غیاث احمد کرشن چندر ہی کی طرح اپنے احتجاجی خیالات کے اظہار کے لیے سہل تکنیکی طریقہ تلاش کر لیتے ہیں۔ کتاب کا انتساب بھی انھوں نے منّی بائی کے طوطے کے نام ہی کیا ہے جو ظالم کے خلاف مظلوم کی بغاوت کا علامیہ ہے۔ اِس طرح کہانی در کہانی کے ذریعے غیاث احمد اپنے ذاتی غم و غصہ کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔ اس سے شہر کی تمثیل کی

ڈرامائی معروضیت برقرار نہیں رہتی۔ شہر کی فضا میں افسانہ نگار کے انقلابی شعور کا رنگ بھی برملا طریقے پر چھانے لگتا ہے۔ شخصی آرزومندی، پرندوں کی بے چارگی اور انسانوں کی بے بسی کو اس کا ہولناک رُوپ اختیار کرنے نہیں دیتی۔ افسانہ نگار ظالم پر مظلوم کے حملے کا خواب دیکھ کر اپنی جذباتی تسکین کا سامان تلاش کر لیتا ہے۔ یہ جذباتی تسکین افسانوی فارم کی جدلیات کی زائیدہ نہیں، بلکہ اس تکنیک کی زائیدہ ہے جس کے ذریعے افسانہ میں انشائیہ کو بغیر کسی جمالیاتی تردّد کے پیوند کیا جاتا ہے اور کرشن چندر نے اس تکنیک کا سب سے وافر اور غیر محتاط استعمال کیا ہے۔ صاف بات یہ ہے کہ یہ میلاناتی عنصر افسانہ کے علامتی ارتقا کو اپنی تکمیل پانے نہیں دیتا۔

افسانہ میں ایک لڑکا ہے جس کی لقوہ زدہ بہن کے لیے حکیم صاحب نے لقا کبوتروں کے پروں کی ہوا کا نسخہ تجویز کیا ہے۔ لڑکے کو خوف ہے کہ کہیں اس کا کبوتر بھی گرفتار نہ ہو جائے اور اس کا خوف صحیح ثابت ہوتا ہے، کبوتر بھی پکڑ لیا جاتا ہے۔ غیاث احمد یہاں جذباتیت سے بچ نہیں سکے، یہ جذباتیت ہی ہے جس نے کبوتر کو بچّے کا شوق نہیں بلکہ لقوہ زدہ بہن کی ضرورت بنایا۔ اب تو افادیت پسند سماج پرندوں کے لیے ہی نہیں بلکہ انسانوں کے لیے بھی سفاک بن گیا۔ دراصل افادیت پسند سماج تو انسان کی مادّی ضروریات پوری کرنے کے لیے ہی وجود میں آیا ہے۔ اسی لیے افادیت پسندی کی ضد ضرورت مندی نہیں بلکہ شوقِ فضول ہے جس کے مظاہر ہیں ادب، آرٹ، کلچر اور فطرت سے یگانگت۔ جوتوں کا کارخانہ ضروری ہے لیکن جوڑے میں مہکتا ہوا پھول غیر ضروری نہیں۔ وہ خوبصورت ہے اسی لیے ضروری ہے لیکن افادیت پسند سماج جس میں ادب، آرٹ، کلچر اور حسنِ فطرت کی گنجائش نہیں کس قدر کٹھور، غیر انسانی اور پتھریلا بن جاتا ہے، یہ دِکھانے کے لیے ضروری ہے کہ بتایا جائے کہ کس طرح افادی کاروباری اور عملی ذہنیت شوقِ فضول کے لیے کوئی گنجائش نہیں رکھتی۔ آڈن نے کیا اچھی بات کہی ہے کہ وہ چند چیزیں جن کے لیے میں اپنی جان کی بازی لگانے کے لیے بھی تیار ہوں، ان میں ایک چیز میرا شوقِ فضول بھی ہے۔ طبعی اور تہذیبی اکولوجی کے توازن کے بگاڑ کی تصویر کشی کرتے وقت کام اور مشغلہ، ضرورت مندی اور شوقِ فضول کے بیچ فرق کرنا ضروری ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ بیمار بہن کا واقعہ اس افسانہ کی فضا

سے ہم آہنگ نہیں کیونکہ یہ واقعہ افادیت پسندی کے اس بنیادی اصول کے خلاف جاتا ہے کہ سماج میں ہر چیز انسان کے مادّی فائدے کے لیے ہی ہو اور جو چیز انسان کی مادّی فلاح و بہبود کے لیے نہیں، وہ سماج کے لیے غیر ضروری ہے۔ منّی بائی کا طوطا شوقِ فضول ہے جبکہ لقا کبوتر بیمار لڑکی کی ضرورت۔ میرا خیال ہے منّی بائی کے طوطے پر انقلابی کہانی لکھنے کی بجائے غیاث احمد کو طوطے اور منّی بائی کے رشتہ پر اس سے کچھ زیادہ ہی توجہ دینی چاہیے تھی جتنی کہ انھوں نے افسانہ نگار اور منّی بائی کے تعلق پر دی ہے۔ شاید اس موقع پر تھوڑا بہت جذباتی بننا ان کے لیے مفید ثابت ہوتا۔ اسی طرح بیمار لڑکی کے واقعہ کو وہ حذف کرتے تو زیادہ سے زیادہ انھیں اپنے آنسوؤں سے ہاتھ دھونا پڑتا۔ لیکن لڑکے اور کبوتر کے رشتے میں وہ جذباتی تعلق کو اُبھار کر اس معصومیت کا جلوہ دکھا سکتے تھے، جو بچوّں اور بڑوں دونوں کو، بلکہ بڑوں کو بھی بچوّں کی مانند، کبوتروں اور درختوں، یعنی فطرت کے قریب کرتی ہے اور انھیں ادب، آرٹ اور کلچر کا اہل بناتی ہے۔ یہی معصومیت افادیت پسند اور مادّہ پرست تمدن کے پیدا کردہ تشدّد کی زد میں ہے۔

''اندھے پرندے کا سفر'' اور ''ڈوب جانے والا سورج'' دونوں مجھے مشکل افسانے معلوم ہوئے۔ غیاث احمد اپنے ایک نہایت رفیقانہ خط میں جیسے جیسے میری مشکلات حل کرتے گئے، اپنے لیے مشکلات کھڑی کرتے گئے کیونکہ دونوں افسانوں کی قدر و قیمت کے متعلق میری رائے ان سے برعکس ہوتی گئی۔ اس سے ایک بات ضرور ثابت ہوتی ہے کہ نقّاد کے سامنے فن کار کی مٹھی بند رہے وہی اس کے حق میں مفید ہے، اُردو کے نقّاد کا تو یہ وطیرہ رہا ہے کہ جو بات خود اس کی سمجھ میں نہیں آتی اسے وہ خلقِ خدا کو سمجھانے نکلتا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ تنقید کے جو باون اسالیب یاروں نے ایجاد کیے ہیں، تو ان سب میں ایک چیز مشترک ہے کہ آپ پتہ پھینکے بغیر تاش پھینٹتے رہیے۔ کوئی آپ سے یہ نہیں کہے کہ اپنے پتّے میز پر رکھو کہ ایسا کرنے میں خود اپنی سوفسطائیت اور آرٹی شخصیت کو گزند پہنچنے کا اندیشہ ہے۔

بہر حال میں ان خوش قسمت نقّادوں میں سے نہیں ہوں جو معنی بوجھے اور پوچھے بغیر افسانوں پر لن ترانیاں کرتے ہیں۔ میں ان سیدھے سادے لوگوں میں سے ہوں جو اگر افسانہ کو سمجھتے نہیں تو اس سے لطف اندوز بھی نہیں ہو سکتے، اب آپ مجھے ایلیٹ کا وہ قول یاد

دلا سکتے ہیں کہ جس چیز سے لطف اندوز نہ ہوا جائے اسے سمجھا بھی نہیں جا سکتا۔ چلئے تان جب تان سین پر ہی ٹوٹے تو ہمارا تمھارا جھگڑا کیا۔ شاید دونوں باتیں درست ہوں، ''ڈوب جانے والا سورج'' پڑھ کر تو مجھے یہی محسوس ہوا۔ افسانہ کو سمجھے بغیر بھی میں اس سے لطف اندوز ہوتا رہا۔ لیکن لطف اندوز ہونے کے باوجود میں اس کے معنی نہ سمجھ سکا۔ جب غیاث احمد نے معنی سمجھائے تب بھی علامات کا اشکال دُور نہ ہوا۔ اس لیے اب میں افسانہ کو آدھا سمجھتا ہوں لیکن لطف اندوز پورے افسانہ سے ہوتا ہوں۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ جو چیز افسانہ کی لطف اندوزی میں مانع ہے یعنی علامات کا اشکال، وہی اس کی دلچسپی کا سبب بھی ہے۔

اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ علامات تجریدی نہیں بلکہ حرکی لفظی تصویروں کی صورت میں جلوہ گر ہیں اور اس طرح پورا افسانہ تیزی سے بدلتی تصویروں کا نگارخانہ بنتا ہے۔ نظر تصویروں سے ایسی مالا مال ہوتی ہے کہ معنی پوچھنے کی مہلت ہی نہیں ملتی، گو ضرورت برقرار رہتی ہے۔

میرے خیال میں ''اندھے پرندے کا سفر'' بیحد خوبصورت ڈھنگ سے لکھی ہونے کے باوجود ایک خراب کہانی ہے۔ پہلے تو میں کہانی سمجھ ہی نہ سکا، کیونکہ اس کی مرکزی علامت ہی میرے پلّے نہ پڑی۔ جب غیاث احمد نے علامت کے معنی سمجھائے تو وہ علامت ہی نہ رہی۔ اسلوب کا ایک اشاراتی پیرایہ بن گئی جسے ایک ہولناک واقع کی پردہ پوشی کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ پانچ کالے ناگ اور ایک دم توڑتی ہوئی ہرنی کا مطلب ہے کہ پانچ دوست ایک بیمار لڑکی کو اغوا کر کے کسی جگہ لاتے ہیں اور اس سے زنا بالجبر کرتے ہیں۔ اخیر میں جب روی جو افسانہ کا مرکزی کردار ہے کی باری آتی ہے تو ہرنی ہاتھ جوڑ کر اس کی منّت سماجت کرتی ہے کہ وہ اسے چھوڑ دے ورنہ وہ مر جائے گی۔ مگر کالے زہریلے ناگ نے ایک نہ سنی اور اپنا زہر اس کے جسم میں اتار دیا اور دفعتاً دیکھا کہ ہرنی مر چکی ہے۔ بمار لڑکی دورانِ اختلاط ہی دم توڑ دیتی ہے۔ اس کے بعد روی نامرد ہو جاتا ہے اُس کا نامرد ہونا ہی اس کے اندر رہی ہوئی انسانیت کی دلیل ہے۔ آپ دیکھئے کہ افسانہ بالکل منٹو کے ''ٹھنڈا گوشت'' کا چربہ ہے، اور نہایت ہی بھونڈا چربہ۔ افسانہ کے آغاز میں غیاث احمد لکھتے ہیں کہ ''خودکشی کرنے سے پہلے روی نے مجھ سے پوچھا تھا کہ اس دُنیا، اس سنگدل بے مروت دُنیا میں زندہ رہنا کیوں ضروری ہے؟'' پھر واحد متکلم کی زبانی لکھتے ہیں ''آج کی دُنیا میں

جہاں روی جیسے شریف النفس انسان کی کوئی قدر نہیں ہوتی — مگر آج کی دُنیا روی جیسے بلند انسان کی جستجو میں بھی ہو — لیکن ٹھہریئے میں روی کے متعلق کچھ بتانے سے پہلے ان واقعات کو دہرادوں جن کے سنے بغیر آپ روی کو سمجھ سکتے ہیں اور نہ اس بے مروّت دُنیا کو —''

اب جو واقعات بیان ہوتے ہیں وہ سب کے سب روی کے خلاف جاتے ہیں واقعات سے پتہ ہی نہیں چلتا کہ روی کسی معنی میں شریف النفس اور بلند انسان ہے۔ زنا کے بعد اس کا نامرد ہو جانا ہی اس کی انسانیت کی دلیل بنتا ہے۔ لیکن اتنے ہولناک جرم کے بعد یہ سزا بھی کوئی معنی نہیں رکھتی دُنیا کس معنی میں اس سے بے مروّتی برتتی ہے۔ دُنیا نے تو سزا دینے کا اپنا فرض بھی ادا نہیں کیا۔ جرم پردۂ اخفا میں ہی رہا۔ پشیمانی کے بھی کوئی معنی نہیں تاوقتیکہ پشیمانی کی صورت میں ایک ایسا انسان سامنے نہ آئے جس کا عمل اس کے گناہ کا کفّارہ بنے۔ اس کے جرم کا انتقام خود قدرت نے لیا، اور اسے نامرد کر دیا۔ اس میں روی کے ضمیر کا کوئی دخل نہیں۔ اس کے برعکس وہ تو چاہتا ہے کسی نہ کسی طرح نارمل زندگی گزارے، اس کی بیوی اس کی نامردی کی وجہ سے طلاق لے کر اس سے علاحدہ ہوگئی ہے اور دوسری جگہ شادی کر لی ہے اور خوش ہے۔ روی ایک دُکھیارے آدمی کی طرح اس سے واپس لوٹنے کی منت سماجت کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ روی سے جو اس کا لڑکا ہے وہ اس کا انتظار کرتا ہے۔ شانتا ایک تیرہ سالہ لڑکی جو روی کی محبت میں بے پناہ طور پر گرفتار ہے، اسے اپنا سب کچھ دے دیتی ہے۔ اسے اس کی مردمی لوٹانے کی بھی پوری کوشش کرتی ہے۔ روی پھر ایک کالے ناگ کی طرح اس ہرنی سے چپکا ہوا ہے۔ شانتا کو سوائے تنہائی، رُسوائی اور دُکھ کے اور کچھ نہیں ملتا۔ یہ جاننے کے باوجود کہ روی نامرد ہے، شانتا اس کے ساتھ رہنے لگتی ہے وہ سمجھتی ہے کہ وہ روی کو نئی زندگی دے سکے گی۔ یہ محبت اور یہ قربانی دونوں اندھی ہیں اور اپنی کوئی قدر نہیں رکھتے۔ اس احساس کے تلے کہ شاید وہ شانتا کی بھی زندگی تباہ کر رہا ہے روی خودکشی کر لیتا ہے۔ ان واقعات سے دُنیا کی بے مہری اور روی کی عظمت کیسے ثابت ہوئی؟ ''ٹھنڈا گوشت'' سے اس کہانی کا مقابلہ کیجیے اور آپ کو آرٹ اور نان آرٹ کا پتہ چل جائے گا اور یہاں اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ کہانی نہایت ہی سلیقہ مندی اور خوبصورت ڈھنگ سے لکھی گئی ہے۔ اسی لیے آرٹ اور نان آرٹ کی تفریق کا کام مشکل ہے۔

منٹو ''ٹھنڈا گوشت'' میں کامیاب ہوا ہے تو اس کا سبب یہی ہے کہ پورے افسانہ میں اس کی نظر ایشر سنگھ کے کردار پر مرکوز رہتی ہے۔ دراصل زنا بالجبر، جرائم اور نفسیاتی بگاڑ کی کہانیاں اسی وقت کامیاب ہوتی ہیں جب وہ پلاٹ کی نہیں بلکہ کرداروں کی کہانیاں بنتی ہیں۔ ناول کے متعلق تو یہ بات پورے وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ ناول پلاٹ سے نہیں بلکہ کردار نگاری ہی سے فن کارانہ عظمت پاتا ہے اور ناول میں واقعات، سانحات اور صورتِ حال کا استعمال کردار کی پیشکش کے لیے ہی ہوتا ہے اور اسی لیے محض پلاٹ یا کہانی میں دلچسپی بچکانہ مشغلہ ہے۔ بڑی حد تک مختصر افسانہ کے لیے بھی یہی بات صادق آتی ہے۔ خصوصاً جرائم کی کہانیوں میں واقعات کے سنسنی خیز بننے کے امکانات زیادہ ہیں۔ ٹھنڈا گوشت'' اور اسی نوع کے دوسرے افسانوں میں منٹو کا اسلوب صاف اور کھلا ہوا ہے۔ وہ علامات اور استعاروں سے بھی کام نہیں لیتا۔ کیونکہ علامت یا استعارہ جرم کی پوری بھیانکتا کو ہمارے سامنے آنے نہیں دیتا۔ مثلاً غیاث احمد کے مذکورہ افسانہ میں پانچ کالے ناگ اور ہرنی کا استعارہ ایک نہایت ہی مجرمانہ واقعہ کی بھیانکتا پر فن کا نقاب ڈال دیتا ہے۔ یہی واقعہ اگر حقیقت پسندانہ طریقہ پر بیان کیا جاتا اور خود فنکار کی نظروں کے سامنے وہ منظر ہوتا جس میں ایک گیسٹ ہاؤس میں پانچ دوست ایک بیمار لڑکی کو ریپ کرتے ہیں، تو منظر کی ہولناکی پانچوں کرداروں اور خصوصاً روی کی طرف فن کار کا رویّہ بدل دیتی۔ اس وقت شاید غیاث احمد کو پتہ چلتا کہ اس ہولناک صورتِ حال سے روی کو نکال لے جانا بہ نسبت استعارے کے جال سے اسے آزاد کرانے کے، کتنا آزمائشی کام ہے۔ اس وقت حقیقت نگاری افسانہ نگار کی ہمدردیوں کا پیمانہ بنتی شاید افسانہ نگار سے مطالبہ بھی کرتی کہ اگر کہانی روی کی کہانی ہے تو نظر اس پر مرکوز رکھو۔ معاملہ بہت برملا ہے اور استعاروں کا متحمل نہیں ہوسکتا آپ دیکھیں گے کہ غیاث احمد ایسا نہیں کرسکے۔ افسانہ میں روی کا نہیں، بلکہ اس تیرہ سال لڑکی شانتا کا کردار ابھر کر سامنے آتا ہے جو روی کے عشق میں پاگل ہے اور اپنی زندگی اس کے پیچھے تباہ کردیتی ہے۔ اسے اس تباہی کا افسوس نہیں کیونکہ افسانہ کے اخیر میں وہ کہتی ہے کہ ''محبت بدنام نہ ہو، رُسوا نہ ہو تو، خوبصورت بھی نہیں ہوتی۔'' میرا خیال ہے کہ شانتا کا یہ جملہ افسانہ کی تھیم ہوسکتا

تھا۔ واحد متکلم کا یہ جملہ کہ ''آج کی دُنیا میں جہاں روی جیسے شریف النفس انسان کی کوئی قدر نہیں ہوتی'' افسانہ کی تھیم نہیں بن سکا۔

''اندھے پرندے کا سفر'' کے مقابلہ میں غیاث احمد کا افسانہ ''افعی'' زیادہ کامیاب ہے۔ دراصل اوّل الذکر افسانہ پر اتنی جارحانہ تنقید کے بعد ''افعی'' کو زیادہ کامیاب کہنا اس کی تعریف کا پورا حق ادا نہیں کرتا اس تقابل کا مقصد صرف ایک ہی ہے کہ میں یہ بتا سکوں کہ ''افعی'' کی کامیابی کی وجہ یہ ہے کہ ''افعی'' کردار کا افسانہ بنا ہے گو بظاہر اپنی ساخت میں وہ پلاٹ کی ہی کہانی معلوم ہوتا ہے۔ زہرہ کے کردار کی پوری نشو ونما کہانی کے واقعات میں اس طرح بکھری پڑی ہے اور کہانی کے واقعات اپنی اپنی جگہ اس قدر ولولہ خیز ہیں کہ بادی النظر میں معلوم ہی نہیں ہوتا کہ ان واقعات کے ٹکڑوں سے کب اور کیسے زہرہ کا خوبصورت کردار ابھر آیا ہے۔ مضمون کے شروع میں میں نے ''بابا لوگ'' کی کہانیوں میں سے ''بابے'' افسانہ کا ذکر کیا ہے اور بتایا ہے کہ افسانہ میں اگر کردار نگاری پر توجہ مرکوز ہوتی تو افسانہ گناہ اور کفّارہ گناہ کا افسانہ بن سکتا تھا۔ اس وقت ''بابے'' کے کردار میں حقیقت اور دِکھاوے کا جو فرق ہے اسے زیادہ فلسفیانہ گہرائی بخشی جاسکتی تھی۔ بصورتِ موجودہ وہ ایک ایسی واقعاتی کہانی بن گئی ہے جو کسی تھیم کو اُبھار نہیں پاتی حالانکہ اس میں اخلاقی تھیم کے امکانات چھپے ہوئے ہیں۔ ''اندھے پرندے کا سفر'' میں یہ امکانات مفقود ہیں۔ ''افعی'' میں زبردست فنکارانہ کشمکش ملتی ہے ان امکانات کے عالم امکانی میں ظہور پذیر ہونے کی۔

ایک نظر سے دیکھئے تو ''افعی'' بھی ''اندھے پرندے کا سفر'' کی مانند ریپ کی کہانی ہے۔ ''بابے'' میں جو Incest کا خوف تھا، وہ یہاں حقیقت بن گیا ہے۔ پانچ کالے ناگوں کی مانند اس افسانہ میں بھی ''افعی'' کا استعارہ استعمال ہوا ہے لیکن غیاث احمد اس استعارے کو زیادہ معنی خیز اور خوبصورت ڈھنگ سے استعمال کرتے ہیں۔

''افعی'' میں واحد متکلم کو ایک بدچلن لیکن خوبصورت عورت میں مریم کا مقدس چہرہ نظر آتا ہے۔ واحد متکلم کی طرف اِس عورت کا رشتہ بڑی ماتا بھری محبت کا ہے۔ ''زہرہ'' کی حالیہ بدچلن زندگی کا سبب ماضی کا ایک المناک واقعہ ہے۔ تین بہنوں کے بعد زہرہ کے گھر

میں چوتھے بھائی نے جنم لیا۔ اور سب سے بڑی بہن زہرہ کی سرپرستی میں جیسے جیسے وہ پروان چڑھتا گیا، زہرہ کی طرف اس کی جنسی کشش بڑھتی گئی۔ بالآخر ایک روز جبکہ زہرہ حمام میں نہا رہی تھی، اس کا بھائی نہایت جنون کی حالت میں اسے ریپ کرتا ہے، اور بعد میں ہوش آنے پر ریل گاڑی کے تلے خودکشی کر لیتا ہے۔ اس حادثہ کے بعد زہرہ اپنے غم کو شراب اور جنس میں غرق کر دینا چاہتی ہے۔ زہرہ کے بھائی کی مخبوط الحواس سُرخ آنکھوں کے کنایہ سے افسانہ کا عنوان واضح ہو جاتا ہے کہ وہ ایک سانپ تھا جو زہرہ کو ڈس کر مر گیا۔ زہرہ کے کندھے پر دانتوں کا زخم بھی سانپ کے کاٹنے کا اشارہ ہے جس سے افعی کا استعارہ زیادہ معنی خیز اور ارضی بنتا ہے۔ اپنے بدن میں دوڑتے ہوئے سانپ کے زہر کا تریاق زہرہ دوسروں کے بدن ہی میں تلاش کرتی ہے۔ لیکن ایک زہرناک تجربہ سے گزرا ہوا یہ بیقرار بدن ماتا کے جذبہ سے شرابور ہے اور افسانہ کے واحد متکلم کی طرف وہ یہی ماتا یا بڑی بہن کا جذبۂ شفقت محسوس کرتی ہے اور اسی لیے اس سے جسمانی تعلّق قائم کرنا نہیں چاہتی۔ زہرہ کی نظروں میں اپنے جسم کی کوئی قیمت نہیں رہی۔ ایک جگہ وہ کہتی ہے ''یہ جسم، یہ مٹّی، یہ بے قیمت چیز'' اب اگر اس کا مرا ہوا بھائی کہیں سے آ جائے تو وہ سب کچھ اس کے قدموں پر ڈال دے گی۔ لیکن واحد متکلم جس میں وہ اپنے مرے ہوئے بھائی کا عکس دیکھتی ہے، اس کے لیے وہ ایسا نہیں کرتی۔ محبّت کے جذبہ کو وہ جسمانی تعلّق سے آلودہ کرنا نہیں چاہتی۔ یہی اس کا تقدّس ہے۔ گنہگار عورت میں چھپی ہوئی پاک مریم کا روپ۔

لیکن یہ مجرّد خیر مجرّد شر ہی کی مانند آدمی اپنی انسانی شناخت کھو کر پاتا ہے۔ شر تحتِ انسانی تو خیر فوق انسانی سطح پر واقع ہوتا ہے۔ جنسی جنون کے ایک خاص لمحہ میں جبکہ زہرہ کا بھائی اپنے آپ میں نہیں ہوتا زنا بالجبر کا ارتکاب کرتا ہے۔ ہوش میں آتے ہی وہ خودکشی کر لیتا ہے۔ زہرہ بھی شراب کے نشہ میں اپنے آپ کو کھو کر اپنا بدن دوسروں کے حوالے کرتی ہے۔ خود فراموشی نفیِ خودی کا ایک ادنیٰ مظہر ہے۔ وہ تو اب اِس فوق الانسانی مقام میں ہے جہاں اس بدن کی، اِس مٹّی کی کوئی قیمت نہیں، اور اگر بھائی مل جائے تو سب کچھ اس کے قدموں میں ڈال دے، لیکن یہ جذبہ ایک فوق الانسان کا جذبہ ہے۔ اسے پیدا

کرنے کے لیے بھائی کے جسم کی موت اور اپنے بدن کی تباہی ضروری تھی۔ بدن کی مٹی جب اپنی قیمت کھو دیتی ہے تو اس میں انسان کی بنیادی دلچسپی بھی برقرار نہیں رہ سکتی۔ یہ مٹی مقدس بن جائے تو تقدس اور پرستش کا جذبہ پیدا کرتی ہے۔ برسات میں بھیگی مٹی کی سوندھی سگندھ کی مانند انسانی حواس کو بیدار نہیں کرتی۔

''افعی'' میں نفسیات اخلاقیات کی دیواروں کو توڑ کر فلسفہ کی سطح پر پہنچنا چاہتی ہے، لیکن نہیں پہنچ پاتی، اسی لیے اخلاقیات سے بلند ہو کر روحانی پاکیزگی کی مطہر فضاؤں میں تحلیل ہو جاتی ہے۔

Eroticism کو سنبھالنا اخلاقیات اور فلسفہ کے بس کا روگ نہیں، صرف Mysticism ہی اسے سہار سکتا ہے۔ زہرہ گنہگار نہیں، کیونکہ وہ زنا بالحرمین کی مرتکب نہیں، محض صیدِ زبوں ہے اسی لیے اس میں گناہ کی پشیمانی نہیں، محض ایک سانحہ کا غم ہے، جو ارتقاع پا کر ذات کو غیر ذات میں بدل دیتا ہے، اور اس طرح جرم وسزا کی اخلاقی حدود سے نکل کر مطہر روحانی فضاؤں میں داخل ہو جاتا ہے، بدن کو مٹی سمجھنے کی دوسری صورت رہبانیت تھی، لیکن مقدس راہبہ کا رول اختیار کرنے کے بعد زہرہ اپنی شخصیت میں وہ انسانی دلچسپی کھو دیتی، جو بظاہر گنہگار بدن میں راہبہ کی روح لیے جب تک زندگی ہے کرم کانڈ کی دنیا میں اس کا دھرم بجالانے اور قیمت ادا کرنے سے پیدا ہوئی ہے۔ نجات کا تصوّر راہبہ کی زندگی کو معنویت عطا کرتا ہے۔ زہرہ کے سامنے نجات کا کوئی تصوّر نہیں۔ بے معنویت کے احساس کے ساتھ اندر دن کو ذات کی آلائشوں سے پاک کرتے چلے جانا، وہ مجاہدہ ہے جسے شراب اور جنس ہی گوارا بنا سکتی ہے کیونکہ شراب اور جنس ایک شکستہ دل کے لیے زندگی کرنے اور زندگی کرنے کے دوران زندگی کو بھولنے کا واحد طریقہ ہے۔

انسانی وجود نفسیاتی میلانات اور اخلاقی پابندیوں کے درمیان جاری مسلسل پیکار کی رزم گاہ ہے۔ انسانی وجود کو انسانی سائیکی سے الگ کرنے کا مطلب ہے اسے محض بایولوجیکل فینو مینا کے طور پر دیکھنا۔ بایولوجی کی سطح پر Incest اپنی ہولنا کی کھو دیتا ہے۔ Taboo ہونے کے ناطے ہی وہ انسانی سائیکی کا جزو ہے۔ اور سائیکولوجی کی طاقت بایولوجی سے کم نہیں

ہے۔ اخلاقیات کو انسانی آداب واطوار سے زیادہ طاقتور چیز سمجھا جائے تو وہ اتنی اضافی نہیں رہتی جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں۔ پھر تو اخلاقیات انسانی سرشت کا حصہ بنتی ہے اور انسانی فطرت نظامِ کائنات میں بطور ایک Constant کے اثبات کراتی ہے۔ فنکاری Essence سے زیادہ Existenec سے تعلق رکھتی ہے اور Essence تک بھی وہ وجودی فینومنیا کے مطالعہ کے ذریعے ہی پہنچتی ہے۔ اسی لیے فکشن کی دُنیا بھرے پرے آدمیوں کی دُنیا ہے۔ ان آدمیوں کی جو ایک اخلاقی اور سماجی دُنیا میں سانس لیتے ہیں۔ جوہرِ حیات چاہے خیر ہو یا شر اپنی قدر انسانی دُنیا ہی میں منواتا ہے۔ اسی لیے زندگی کی رزم گاہ جوہرِ حیات کی کسوٹی ہے۔ وہ آدمی جو محض بدن کے اندر جبلّت کی سطح پر جیتا ہے اور وہ آدمی جو بدن سے ماوراء رُوحانی نجات کے مقام میں داخل ہو گیا ہے، دونوں فکشن کی دُنیا میں بہت دیر تک سانس نہیں لے سکتے، اسی لیے فکشن انتہائی صورتِ حال سے دامن بچاتا ہے۔ شیطانوں اور سنتوں کا تجربہ فکشن کو اتنا راس نہیں آتا جتنا کہ اس انسان کا تجربہ جو چاہے سنت بن سکے یا نہ بن سکے، جب شیطان بنتا ہے تو بتا دیتا ہے کہ وہ کتنا شیطان بن سکتا ہے۔ لیکن انتہائی صورتِ حال میں فنکارانہ تخیل کے لیے ایک تاریک کشش بھی رہی ہے۔ ''افعی'' میں غیاث احمد اسی کشش کا شکار ہوئے ہیں۔ اس تھیم پر لکھنے کی کوشش جتنی مشکل ہے اس سے کہیں زیادہ کامیابی غیاث احمد کو حاصل ہوئی ہے۔ افسانہ میں بھائی اور بہن دونوں انتہائی صورتِ حال کے ترجمان ہیں۔ ایک جبلّت کی سطح پر اور دوسری رُوحانی پاکیزگی کی سطح پر۔ دونوں کا شاہد واحد متکلم ہے جو انسانی سطح پر رہتا ہے وہ شاہد ہی رہتا ہے منصف نہیں بنتا۔ اسی لیے وہ زہرہ کی مامتا بھری محبّت کا مستحق ٹھہرتا ہے۔ زہرہ کے حضور واحد متکلم کا تجربہ کسی دلی کے حضور Grace کے تجربہ سے کم نہیں ہے۔ واحد متکلم کی بے داغ جوانی کی معصومیت اور زہرہ کی داغ دار جوانی کے تقدّس کا یہ ملاپ اِس افسانہ کا حاصل ہے۔

پچھلے صفحات میں جن افسانوں کا ذکر ہوا ان سے یہ گمان ہو سکتا ہے کہ غیاث احمد کا تخیل تاریک کہانیوں کی طرف زیادہ مائل ہے یا وہ انتہائی صورتِ حال کے افسانہ نگار ہیں۔ ''کالے صاحب'' اور ''تج دو تج دو'' جیسی کہانیوں کو بھی اگر شامل کر لیا جائے تو یہ گمان یقین

کو پہنچ سکتا ہے لیکن غیاث احمد کے افسانوں کا مجموعی تاثر یک طرفگی اور تاریکی کا نہیں بلکہ پہلوداری اور رنگارنگی کا ہے۔ اوّل تو وہ کہانیاں جو تاریک اعمال کی کہانیاں ہیں ان میں بھی فضا روشن ہے مثلاً ''ایک خوں آشام صبح'' اور ''افعی'' دوئم انتہائی صورتِ حال کی کہانیوں میں بھی جذباتی تنقیح کا پورا اہتمام افسانوی فارم میں موجود ہوتا ہے، مثلاً ''کالے صاحب'' اور ''تج دو تج دو'' اچھا آرٹ دل ڈوبنے کا نہیں بلکہ برچھی کو جگر کے پار کرنے کا تجربہ بخشتا ہے۔ آرٹ کی لذّتِ فراغ ہے جو سینہ شق ہونے سے آدمی کو حاصل ہوتی ہے۔ غیاث احمد کی کامیاب کہانیاں اسی صفت کی حامل ہیں۔

ان کے افسانوں کے متعلق دوسری اہم بات یہ ہے کہ کہانیوں کی تعداد بیحد مختصر ہونے کے باوجود غیاث احمد ان میں موضوعات اور اسالیب کا تنوع پیدا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ یہ چیز انھیں نئے لکھنے والوں سے الگ اور پرانے لکھنے والوں سے قریب کرتی ہے۔ یہ فرق اس لیے ان کی امتیازی صفت بنتا ہے کہ تمام نئے لکھنے والوں پر ایک ہی موڈ طاری ہے۔ سب کے چہرے لمبوترے ہیں اور کسی کو ہنسنے کا فن نہیں آتا۔ ادبِ لطیف لکھنے والوں کا بھی کسی زمانہ میں یہی عالم تھا۔ میرا خیال ہے نثر میں خراب شاعری کرنے کی سزا قدرت اسی طرح دیتی ہے کہ آدمی کو شگفتگی اور خوش طبعی ہی سے محروم کر دیتی ہے۔ سب ایسے بدھ کی مورت بنے بیٹھے ہیں گویا افسانے نہیں آسمانی صحائف نازل ہو رہے ہیں۔ جب بھی لب کشا ہوتے ہیں تو انجیل کے برہم پیغمبروں کی طرح گرجتے ہیں اساطیر کے رسیا اتنا بھی نہیں ہنستے جتنا کہ کیلاش کے دیوتا ہنسا کرتے تھے۔ ان میں اتنی بھی ظرافت نہیں جتنی جاتک کتھاؤں میں ملتی ہے۔ طربیہ احساس ہمیشہ بڑے تخلیقی شعور کا جزو رہا ہے۔ میں چھوٹے ناموں کو کچلنے کے لیے شیکسپیئر، سعدی اور غالب کے ناموں کی بڑی چٹانیں نہیں لڑھکاؤں، صرف پریم چند، منٹو اور بیدی کا نام کافی ہے۔ آدمی ہولناکی کو بھی اسی لیے سہار جاتا ہے کہ وہ حیوانِ ظریف ہے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ آرٹ کا نمونہ ہے کیونکہ پورے افسانہ پر وہ زہر خند چھایا ہوا ہے جو برچھی کو پار کرتے وقت افسانہ نگار کے لبوں پر پیدا ہوتا ہے۔ فن کی یہ منطق ہے کہ لہو جب آنکھوں سے نہیں ٹپکتا تو پیپ بن کر انگلیوں سے رِستا ہے غم جاں گسل نہ بنے تو رُوح کی

کوڑھ بن جاتا ہے۔ پھر آرٹ کے نظم وضبط کی جگہ نان آرٹ کا ہسٹریا لے لیتا ہے۔

غیاث احمد کی متین ظرافت ان کے تمام افسانوں میں رنگ بکھیرتی ہے۔ اِسی لیے تاریک تھیم کی کہانیوں کو بھی بوجھل ہونے نہیں دیتی۔ ''نارد منی'' تو لکھا ہی نہیں جا سکتا تھا اگر اس میں تاریک طربیہ کا عنصر نہ ہوتا۔ ''ایک جھوٹی کہانی'' حکایت اور انشائیہ کا آمیزہ ہے۔ انشائیہ شاعرانہ، حکایت فارسیکل، خوش طبعی سے لکھی ہوئی شگفتہ کہانی کی مثال ''پاگل خانہ'' ہے۔

''پاگل خانہ'' میں غیاث احمد کا آرٹ اپنے شباب پر ہے۔ پوری کہانی ایجاز اور تراشیدگی کا بے مثل نمونہ ہے۔ غیاث احمد میں واقعات کی ڈرامائیت کو اُبھارنے کا غیر معمولی سلیقہ ہے۔ ویسے بھی کہانی ڈرامائی انداز سے لکھی گئی ہے اور ڈرائنگ روم کامیڈی کی ظرافت کا رنگ لیے ہوئے ہے۔ خوبی یہ ہے کہ پلاٹ کی پیچیدگی کی بجائے کرداروں کے نفسیاتی دھاروں کے ذریعے کہانی کو دلچسپ اور غیر متوقع موڑ دِیے گئے ہیں۔ چونکہ کہانی خوش طبعی سے لکھی گئی ہے اس لیے نفسیاتی موشگافیوں کے مقامات پیدا ہونے نہیں پائے، اگر ایسا ہوتا تو کرداروں کے رویئے نفسیاتی اور اخلاقی تاویل و تفاسیر کے متقاضی بنتے اور کہانی سنجیدہ مقصدیت کی حامل بن جاتی جو اس کے ہلکے مزاح سے لبریز موجودہ مزاج کے منافی ہوتی۔ غیاث احمد کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے مختلف آوازوں کے زیر و بم کو ایک ہی سطح پر رکھا ہے، اور کسی سُر کو شدید اور کرخت ہونے نہیں دیا۔ کہانی کے مرکزی دھارے کو کہانی کے ایک کردار افضل کے الفاظ میں یوں بیان کیا جاسکتا ہے۔ ''میں تو بھائی ہار مانتا ہوں، تم سے، تمھارے عشق سے اور یہ تمھاری رضیہ سے۔ تم رضیہ سے محبت کرتے ہوئے گربا ناچنے والی گجراتن سے شیلانگ میں دل لگاتے ہو، وہ تمھاری غیر موجودگی میں اطمینان سے شادی کرلیتی ہے، پھر تم سے ملتی ہے، تم سے لپٹ کر روتی ہے، اور ادھر شوہر کو ذرا بازار میں دیر ہوجاتی ہے تو اس سے لپٹ کر روتی ہے۔''

اس پر اضافہ کرلیجیے واحد متکلم کی نئی منگنی کی بات چیت، واحد متکلم کے بھائی کا عشق، ان کی شادی، رضیہ میں ان کی دلچسپی اور پورا افسانہ پاگل خانہ بن جاتا ہے۔ افسانہ کو جو چیز صریحی مزاحیہ افسانہ بننے سے روکتی ہے وہ بیانیہ کے لب ولہجہ کا دھیما پن ہے جس کے

سبب ڈراما میلوڈراما نہیں بنتا اور لگاوٹ کے رشتے شوریدہ سر جذبات کے تصادم میں منتج نہیں ہوتے۔

''دیمک'' ایک اور کہانی ہے جو اسی فنکارانہ خوش اسلوبی سے لکھی گئی ہے۔ کہانی بیدی کے ''گرم کوٹ'' کی یاد دلاتی ہے، بیدی ہی کی مانند غیاث احمد کی دلچسپی انسانی کرداروں میں ہے۔ لیکن کرداروں کو بھی وہ بھی طبقاتی پس منظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ یہی وہ مقام ہے جہاں غریب دیس کے ادیبوں کی فنکارانہ آزمائش ہوتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ افلاس زدہ طبقہ کے افراد پر ایسی کہانیاں کس ڈھنگ سے لکھی جائیں جو ان افراد کی انسانیت کو برقرار رکھتے ہوئے، اس افلاس کی حقیقت پسندانہ تصویر کشی بھی کرتی ہوں۔ جس نے ان کی زندگی میں زہر گھول کر ان کی انسانیت کو مسخ کر دیا ہے۔ ایک طرف مسئلہ دکھ اور پریشانیوں سے بھری زندگی کی تصویر کشی کا ہے۔ سفاک حقیقت نگاری جو ایسے مواقع پر فطرت پسندی کی تکنیک اور اسلوب کا استعمال کرتی ہے، کرداروں کو تحتِ انسانی سطح پر گرا دیتی ہے، یعنی حالات کے جبر کے شکار انسانی ڈھانچے جو محض جبلتوں کی قوتوں کے سہارے زندہ ہیں۔ جب فنکار کرداروں کو اس سطح سے اوپر اٹھانے کی کوشش کرتا ہے، تو یا تو وہ آدرش پسندی کا شکار ہو جاتا ہے جس سے فن میلاناتی بننے کے ساتھ ساتھ پروپیگنڈے کی حدود کو چھونے لگتا ہے۔ یا پھر جذباتیت سے کام لیتا ہے جو تلخ حقیقت کی اندوہ ناک صورتِ حال سے باہر نکلنے کا سہل طریقہ ہے اور جس سے حقیقت اور کرداروں کی سفاک صداقت پر رقّت کے آنسوؤں کی دُھند چھا جاتی ہے۔ طنزیہ اسلوب جس کا استعمال غیاث احمد نے اس افسانہ میں نہایت معتدل طریقہ سے کیا ہے، جذباتیت سے بچنے کا ایک کامیاب حربہ ہے۔ لیکن ایک اچھّے افسانہ کے لیے طنز کی زہرناکی بھی اتنی ہی مہلک ثابت ہو سکتی ہے جتنی کہ جذباتیت کی لجلجاہٹ یا رومانیت کی شیرینی، قنوطیت اور کلبیت میں ڈوبا ہوا طنز کا نشتر انسانی تعلّقات کے افسانوں میں غیر ضروری اور اکثر اوقات ناگوار چیر پھاڑ روا رکھتا ہے اور جہاں مرہم کی ضرورت ہے وہاں چرکے لگا کر سادیت اور مساکیت کے جذبہ کی تسکین تلاش کرتا ہے۔ ایسے مواقع پر طنز میں خود آگاہ بیباکی اور سفاکی کی نخوت کو آسانی سے دیکھا جا سکتا

ہے۔اس لیے اچھا آرٹ آنسو یا زہر خند کی ثنویت روا نہیں رکھتا۔ان دونوں میں سے کسی ایک کے لیے اپنی صنعت گری کو وقف نہیں کرتا۔ دونوں کا امتزاج بھی تلاش نہیں کرتا۔ دونوں کی ضرورت اور صداقت کو قبول کر کے دونوں سے بلند ہو کر ایک ایسی صداقت کو پانے کی کوشش کرتا ہے جس کا انکشاف محض طنز اور محض جذباتیت کے رویوّں سے ممکن نہیں۔ غیاث احمد کا تخیّل ''دیمک'' میں آرٹ کی اس ارفع سطح پر پرواز کرتا نظر آتا ہے۔

''ایک سو ستّر روپے میں چار بچّے'' اور ایک اپنا جہنّم، پھر روز روز کی بیماری'' افلاس کی سطح کہانی کو تلخ اور دُکھ بھری بنانے کے لیے کافی ہے لیکن افسانہ محض اس سطح پر حرکت نہیں کرتا۔ بیوی اور آنگن میں کھیلتے ہوئے بچّے جہاں حسن اور انسانیت کے احساس کو زندہ رکھنے کا سبب بنتے ہیں وہیں افلاس کے احساس کو شدید تر بھی کرتے ہیں۔ ''جیب میں پیسے نہیں، اس پر چار بچے آنگن میں کھیل رہے ہیں اور سعیدہ کے گالوں کی رونق مفلسی کا بوالہوس کتّا لوٹ لے گیا ہے۔'' بیانیہ کا یہ انداز ہی افسانوی مواد کی پہلوداری کی نشاندہی کرتا ہے۔حسن و محبّت کا ایک نرم و نازک احساس ہے جو تلخ حقائق کی سنگین چٹانوں کے بیچ اِدھر اُدھر ٹکراتا، غائب ہوتا، جھلک دِکھاتا اپنی راہ بنانے کی کوشش کرتا ہے۔اسی لیے مجھے افسانہ کا عنوان ''دیمک'' پسند نہیں۔آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ کرداروں کی انسانیت آزمائش میں ہے، یا یہ بھی کہ افلاس کے ہاتھوں زخمی ہوگئی ہے، لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ اسے گھن لگ گیا ہے۔ دراصل بچّے اور شوہر اور بیوی کے کردار ہی غیاث احمد کے قلم کو افسانہ کے عنوان کے مطابق چلنے نہیں دیتے۔ قدم قدم پر ان کے غم و غصّے اور کلبیت کو آپے سے باہر ہونے سے بچاتے ہیں۔غیاث احمد بتانا تو چاہتے ہیں کہ نچلے متوسّط طبقہ کا یہ افلاس زدہ کنبہ دیمک کا شکار ہوگیا ہے۔ان کی انسانیت کو گھن لگ گیا ہے لیکن ایسا وہ اس وقت تک نہیں بتا سکتے جب تک کرشن چندر کی طرح خود کو کرداروں کی گرفت سے آزاد نہ کرلیں اور من مانے طریقہ پر قلم نہ چلائیں۔لیکن غیاث احمد ایسا نہیں کر سکتے کیونکہ بیدی کی طرح وہ کرداروں کو اپنی زندگی جینے دیتے ہیں اور میاں بیوی کی یہ زندگی بڑے نشیب و فراز سے گزرتی ہے۔ چنانچہ وہ واقعہ جو افسانہ میں Catastrophy کی صورت رکھتا ہے، وہ بھی بالآخر اسی نشیب و فراز کا ایک جزو بن جاتا

ہے اور وہ واقعہ یہ ہے کہ میکے جاتے وقت پڑوسن نے جو انگوٹھی سعیدہ کو رکھنے کے لیے دی تھی وہ اس سے کھو جاتی ہے۔ بڑا ہنگامہ بپا ہوتا ہے۔ شوہر کے دل میں خیال آتا ہے کہ شاید سعیدہ نے جو زیور کا تقاضا کرتی رہی تھی امانت میں خیانت کی ہو۔ بالآخر انگوٹھی مل جاتی ہے تو سعیدہ شوہر سے کہتی ہے ''میں بھی کتنی گنہگار ہوں، سوچ رہی تھی، انگوٹھی کہیں آپ نے رکھ لی ہو۔'' یہ باہمی شبہات ازدواجی محبت کے آئینہ کو زنگ آلود بنا سکتے ہیں اور عنوان کردار کے اسی گھن کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ لیکن جیسا کہ میں بتا چکا ہوں، افسانہ کی مجموعی فضا اس تھیم کو اُبھرنے نہیں دیتی، اور یہ افسانہ کے حق میں اچھا ہی ہوا۔ میاں بیوی کو ایک دوسرے کے ساتھ اور بچوّں کے بیچ دیکھنے کا ایک نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کا غم اور غصہ، ان کی بیزاری اور مہربانی، اُن کے جھگڑے اور ملاپ، افسانہ کو زیادہ Humanistic بناتے ہیں۔ اس کے برعکس کردار کو اگر المیہ ہیرو یا انقلابی یا مجاہد بتانا ہو تو انسانی تعلقات کے خانوں میں گہرے رنگ بھرے نہیں جاتے کیونکہ ایسے رنگ اس کے المیہ یا انقلابی کردار کو ابھرنے نہیں دیتے۔ اسی لیے بکسلے نے ناول کو المیہ کی بہ نسبت رزمیہ سے زیادہ قریب کہا ہے۔ اس نے ایک مثال دی ہے کہ جب یولیسز اور اس کے ساتھی ایک جزیرے پر آئے تو انھوں نے پہلے کھانا پکایا اور کھایا اور پھر اپنے ان ساتھیوں کو جو سمندر کی طوفانی موجوں کا نوالہ بنے تھے یاد کر کے رونے لگے۔ رونے سے پہلے کھانے کا یہی عنصر رزمیہ کو زندگی کا ہمہ جہت ترجمان بناتا ہے۔ بیدی کا یہی طریقۂ کار ہے جبکہ کرشن چندر نے اپنے مزدوروں کو ہمیشہ ہڑتالوں میں دیکھا، کنبوں کے بیچ رکھ کر نہیں دیکھا۔ دیکھئے غیاث احمد کیسے کرشن چندر سے دُور اور بیدی سے قریب ہوتے گئے ہیں۔

''خانے تہ خانے'' نفسیاتی حقیقت نگاری کی نہایت عمدہ مثال ہے۔ محمد حسن عسکری نے کسی ایک جگہ افسانوں میں کرداروں کی نفسیاتی تجزیہ کو پسندیدہ قرار نہیں دیا۔ تفصیلات اور وجوہات میں وہ نہیں اترے، لیکن میرا خیال ہے کہ اُن کی یہ رائے نہایت حقیقت پسندانہ ہے۔ فکشن کی دُنیا میں نفسیاتی تجزیہ کے نام پر بہت سا کوڑا کرکٹ جمع ہو گیا ہے۔ مقامی زبانوں کے بیشمار ناول ایسے مل جائیں گے جن میں کردار کے اندرون میں جھانکنے کے

بہانے کردار جو کچھ سوچتا ہے، اس سوچ کو ناول نگار تجریدی خیالات کے اُلجھے ہوئے دھاگوں کی مانند پیش کرتا چلا جاتا ہے۔ اچھا آرٹ کردار کی اندرونی کیفیات کو استعاروں، علامتوں، لفظی پیکروں اور فضائیہ کی تعمیر کے ذریعہ بیانیہ کی بافت میں گونتھتا ہے۔ غیاث احمد کا یہی طریقۂ کار ہے۔ ''خانے تہہ خانے'' میں ایک بیاہتا جوڑا ہنی مون کے لیے بمبئی آیا ہے۔ عورت جس کا نام کلا ہے، ہوٹل کو دیکھ کر کہہ اُٹھتی ہے ''یہی وہ جگہ ہے۔'' گویا ہوٹل کے ساتھ اس کی کوئی پرانی یاد وابستہ ہے۔ یاد کی طرف افسانہ نگار نے محض اشارہ کیا ہے، تفصیل نہیں دی لیکن یادگار رومانس اس کے ہنی مون کو غارت کر دیتا ہے۔ ایک احساس کلا کے دل میں پیدا ہوتا ہے کہ شادی کر کے اس نے اپنی زندگی کو پابند کر دیا ہے۔ اس احساس کی ترجمانی ایک طرف تو بمبئی کی بارش کے ذریعے کی گئی ہے۔ '''' لگاتار بارش، بمبئی کی اُکتا دینے والی کسی زخمی دل کی طرح ہولے ہولے رِستے رہنے والی بارش، جس سے نہ کیچڑ دُھلتی ہے نہ گندگی بہتی ہے بلکہ ایک مسلسل حبس بنا رہتا ہے۔'' اور دوسری طرف گری ہوئی وکٹوریہ کے استعارے سے کی گئی ہے۔ ''جب ہی اس نے دیکھا کہ سامنے سے آتی ہوئی ایک وکٹوریہ گری پڑی ہے اور لوگ چلاّ رہے ہیں۔ اس نے دیکھا کہ وکٹوریہ میں جُتی ہوئی گھوڑی منہ کے بل زمین پر پڑی ہوئی ہے اور پٹروں کی پٹیوں کی قید سے چھوٹنے کے لیے زور لگا رہی ہے مگر چمڑے کے بیلٹ بہت مضبوط ہیں۔ شاید ذرا دیر بعد وہ تھک کر پسر گئی۔'' کلا کے خیالات اگر واضح صورت اختیار کرتے تو بیشمار اخلاقی اور سماجی سوالات پیدا کرتے۔ لیکن غیاث احمد نے افسانہ نہایت نازک اشاریت سے لکھا ہے اور احساس کو فکر کی سطح پر پہنچنے نہیں دیا۔ ایسا لگتا ہے کہ کلا کی پوری رومانی ہوش مندی یا آزاد زندگی کی تڑپ ازدواج کے بندھنوں کو قبول نہیں کر پاتی۔ غیاث احمد نے کلا کی اپنے شوہر سے غیر اطمینانی کی وجہ کو مبہم ہی رکھتا ہے جس کے سبب غیر اطمینانی رومانی آرزومندی کی نارسائی کا تتمہ بنتی ہے۔ اِس غبار کو آنسوؤں سے دھونے کے سوا کلا کر بھی کیا سکتی ہے۔ آنسوؤں کے پیچھے اس اِحساس کے غبار کو ہم میں سے کتنے دیکھ سکے ہیں۔ جو ''ہوبال و پر تو رِہا ہو جایئے'' کہ تکوینی رومانی احساس ہی کا عکس ہے۔

''قیدی'' بیحد خوبصورت کہانی ہے۔ اتنے نکیلے اسلوب اور بولتے ہوئے لفظوں میں لکھی گئی ہے کہ پوری کہانی ایک تیز رفتار تصویر معلوم ہوتی ہے۔ تصویر تیزی سے آنکھوں کے سامنے سے گزرتی ہے لیکن اشاروں ہی اشاروں میں معنی کی کتنی تہیں کھولتی جاتی ہے۔ افسانہ نگار ایک مسافر جوڑے کو اپنے یہاں پناہ دیتا ہے لیکن میاں بیوی دونوں بالآخر اس کے لیے خطرہ بن جاتے ہیں۔ ایک سازش کے تحت عورت چلاّتی ہے کہ افسانہ نگار نے اُس کی آبروریزی کی کوشش کی اور شوہر آکر افسانہ نگار کو پیٹتا ہے، اور پورے محلّے میں اُسے بدنام کرنے کے بہانے اس کے چار سو روپے ہتھیا لیتا ہے اور دونوں میاں بیوی چلے جاتے ہیں۔ افسانہ اتنا ہی ہوتا تو دلچسپ کہانی بنتا اس میں معنویت پیدا ہوئی ہے عارفہ یعنی عورت کے کردار سے۔ عارفہ اور اس کے شوہر کے کردار کو افسانہ نگار پریوں کی اس کہانی کے ذریعے پیش کرتا ہے جو اس نے بچوّں کے لیے لکھی ہے اور جس میں ایک جادوگر نے ایک خوبصورت اور حسین پری کو پہلے تو اپنی بے پناہ محبّت کی حلاوت آمیز باتوں سے گھیرا اور جب وہ پری سنہرے جال میں گھر گئی تو جادوگر نے اس پری کو اپنے علم کی قوت سے ایک تراشیدہ سنگِ لرزاں میں تبدیل کر کے شہر کے چوک پر لا کھڑا کیا۔ پتّھر کے انسانی پیکر سے وہ مختلف سوال کرتا ہے جس کا اسے حسبِ منشا جواب ملتا ہے۔ غیاث احمد کے فن کا کمال یہ ہے کہ پری کی اس کہانی کو انھوں نے میاں بیوی کے رُوپ میں ایسے حقیقت پسندانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے کہ کسی جگہ انھوں نے شک تک ہونے نہیں دیا کہ شوہر عورت سے زیادتی کر رہا ہے۔ مختلف واقعات میں عورت کی سہمی ہوئی تصویر میں سنگِ لرزاں کی تمثیل جاگ اٹھتی ہے، لیکن عورت بھی مسحور حالت میں کبھی خوش بھی ہے کبھی ناخوش بھی۔ جانے سے پہلے روتے ہوئے وہ افسانہ نگار سے کہتی ہے ''میں کیا کروں، میں تو قیدی ہوں، لاکھ دروازہ پیٹتی ہوں، کوئی کھولے تب نا!'' اور افسانہ نگار اس سے کہتا ہے۔ ''پگلی! دروازہ کھولے گا کون؟ کھولنا تو تم ہی کو پڑے گا کیونکہ دروازہ کوئی باہر سے تھوڑا ہی بند ہے۔''

''کالے صاحب'' غیاث احمد کا ایک ایسا افسانہ ہے جس میں نفسیاتی اور سماجی حقیقت نگاری ایک دوسرے میں آمیز ہوگئی ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ بیکاری پر ''کالے صاحب'' اور

عصمت کی کہانی ''ڈائن'' سے بہتر افسانے لکھے گئے ہوں۔ ہمارے یہاں بیکاری جتنی کہ سرکاری اعداد و شمار بتاتے ہیں اس سے کئی گنا زیادہ ہے کیونکہ بیکار نوجوانوں کو مشترکہ خاندان سنبھال لیتا ہے، سنبھال تو کیا لیتا، کیونکہ مشترکہ خاندان خود انحطاط پذیر ہے، البتہ دو وقت کی روٹی کا انتظام کر دیتا ہے۔ بھائی کے ٹکڑوں پر پلنے والا، طعنوں تشنوں اور گھریلوں جھگڑوں میں جینے والا آدمی اندر ہی اندر ٹوٹ جاتا ہے۔ ''کالے صاحب'' مجوّ بھائی کے کردار کے ٹوٹاؤ کا دردناک افسانہ ہے۔ افسانہ مجوّ بھائی کی چھوٹی بہن کی زبانی بیان کیا گیا ہے۔ ایک طرف دردمندی سے لبریز بیانیہ اور دوسری طرف واقعات کی ڈرامائی پیشکش۔ افسانہ جذبات میں ڈوبا ہوا ہونے کے باوصف کورے برتن کی کھنک رکھتا ہے۔ خارجی دُنیا کے معاشی حالات بہن کی فہم سے ماورا ہیں اس لیے اس کی نظر مجوّ بھائی پر ہی مرکوز رہتی ہے۔ بس وہ اتنا جانتی ہے کہ انھیں نوکری نہیں ملتی۔ کیوں نہیں ملتی، وہ نہیں جانتی، لیکن بیکاری کے سبب مجوّ بھائی کیسے تباہ ہوئے ہیں اسے وہ دیکھتی ہے۔ اس طرح معاشی قوتیں ایک پُراسرار سایہ کا رُوپ اختیار کر لیتی ہیں۔ جو مجوّ بھیا پر کالے صاحب کے سایہ کی مانند افسانہ پر منڈلاتا رہتا ہے۔ اور مجوّ بھیا اور افسانہ کے خاتمہ پر کالے صاحب کا سایہ تاریک معاشی قوتوں کا علامیہ بن جاتا ہے۔ وہ جو بیکاری کا شکار ہو کر خودکشی کر لیتے ہیں، یا مجوّ بھیا کی طرح خون تھوک تھوک کر مر جاتے ہیں۔ انھیں لوگ بہت جلد فراموش کر دیتے ہیں کیونکہ زندگی میں وہ سوائے زندگی کی نفی کے کسی اور چیز کا اثبات نہیں کرتے، اور کارزارِ حیات سے کٹ کر ویسے بھی ایک لاش کی مانند زندہ ہوتے ہیں۔ لاش کو کوئی کب تک اٹھائے پھرے۔ اس لیے بڑے بھائی اور بھابھی کا سلوک ہمیں ناگوار لگتا ہے لیکن ہم سوچتے ہیں کہ فرشتہ بنے بغیر تو وہ دوسرا رویہ اختیار نہیں کر سکتے۔ ماں کی ممتا بھی تو اسی وقت جاگتی ہے جب مجوّ بھیا پر کالے صاحب آتے ہیں، ورنہ ان کی بیکاری سے تو وہ بھی نالاں تھی۔ بیکار کو کاہل اور نکھٹو سے الگ کرنا بھی دُشوار ہے کیونکہ آدمی عمل کے ذریعے ہی وہ جو کچھ ہے اُسے منواتا ہے اور بیکار سے عمل کے امکانات ہی چھین لیے گئے ہیں۔ اس لیے لوگ اسے کاہل سمجھتے ہیں تو وہ خود کو اس کے برعکس ثابت نہیں کر سکتا۔ اور پھر بیکار نہایت

فطری طریقہ پر بہت آسانی سے، بالکل غیر شعوری طور پر کاہلی اور نکھٹو پن کی حالت کو پہنچ جاتا ہے۔ وہ وہی بن جاتا ہے جو لوگ اسے سمجھتے ہیں۔ اس طرح بیکاری محض معاشی نہیں بلکہ حیاتیاتی مسئلہ بنتا ہے۔ کام ہے تو آپ ہیں، کام نہیں تو آپ کچھ بھی نہیں، کچھ وقت کے لیے آپ کی دو وقت کی روٹیوں کا انتظام ہوسکتا ہے، لیکن اس صورت میں آپ جئیں گے صفر درجۂ حرارت پر۔ ایک درجہ اور نیچے جایئے، اور آپ کے ہونے نہ ہونے سے کچھ فرق نہیں پڑتا۔ آپ کے المیہ کا شاہد بھی کوئی نہیں سوائے اس کے جس نے آپ کو بطور ایک مسئلہ کے نہیں بلکہ آدمی کے دیکھا ہے۔ صاف بات ہے کہ مجو بھیا دوسرے سب لوگوں کے لیے تو بیکار ہیں، لیکن چھوٹی بہن کے لیے تو مجو بھیا ہی ہیں کیونکہ بہن بیکار کے معنی تو سمجھتی ہے بیکار کا Brunt محسوس نہیں کرتی۔ یہی معصومیت اسے مجو بھیا کو اقتصادی رشتوں سے الگ کر کے انسانی رشتوں کے تناظر میں رکھ کر دیکھنے کا اہل بناتی ہے اور اسی لیے اس کی زبانی مجو بھیا کی کہانی ایک بیکار کی انسانی سطح پر جینے کی کہانی بن جاتی ہے اس سطح پر جینا مجو بھیا کے لیے دن بدن مشکل ہوتا جاتا ہے۔ خارجی حالات کا دباؤ اتنا شدید ہے کہ جذباتی تشنج بالآخر آسیب زدگی کا روپ اختیار کرتا ہے جو شدائد دُنیوی کے خلاف نفسیاتی مدافعت کا ایک عمل ہے۔ مجو بھیا پر کالے صاحب آتے ہیں، وہ سر دھنتے ہیں اور پف پف کی آواز نکالتے ہیں۔ بات اتنی ہی ہوتی تو افسانہ محض کہانی کی سطح پر رہتا۔ زیادہ سے زیادہ آسیب زدگی کا نفسیاتی مطالعہ بنتا۔ لیکن ایک طرف بہن کے جذباتی بیانیہ اور دوسری طرف مجو بھیا کے کردار نے افسانہ کو فن کی ارفع سطح پر پہنچا دیا ہے سماجی اور نفسیاتی حقائق ایک دوسرے سے ٹکرا کر باہم گھل مل کر ایک ایسے انسانی ڈرامے کی تعمیر کرتے ہیں جس کی دردناکی کو رقت انگیزی سے صرف غیاث احمد ہی کا قلم بچا سکتا تھا، کیونکہ غیاث احمد سنبھلے ہوئے اسلوب کے اس جمالیاتی ضابطہ سے بخوبی واقف ہیں جو پاسِ ناموسِ فن کی خاطر پلک تلک آئے ہوئے آنسوؤں کو ٹپکنے نہیں دیتا۔

''تج دو تج دو'' نہ صرف غیاث احمد کا بہترین افسانہ ہے بلکہ اسے اُردو زبان کے بھی بہترین افسانوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ یہ ایک ایسے ہوش مند اور حساس آدمی کی کہانی ہے جو دن بدن مکروہ ہوتی ہوئی خارجی دُنیا کے تجربہ کو جھیل نہیں سکتا اور آہستہ آہستہ اپنا ذہنی

توازن کھونے لگتا ہے۔ کہانی کا نوجوان کوئی رومانی فنکار نہیں ہے، اسی لیے اس کی دیوانگی رُومانی باغیوں یا امریکی ماورائیت پسندوں یا بیٹ نسل کے نوجوان فرشتوں کی وہ مقدّس دیوانگی نہیں ہے جو ایک ناقابلِ برداشت دُنیا میں زندگی کو برداشت کرنے کا ذہن کا مدافعتی عمل ہے۔ کہانی کے کردار کو غیاث احمد نے فنکار ٹائپ نہ بنا کر کہانی کو ایک عام حسّاس آدمی کی المناک سرگزشت بنا دیا ہے۔ یہ دیوانگی اب مقدّس نہیں بلکہ مکروہ بن گئی ہے کیونکہ ذہن تخیلی دُنیاؤں کا سیّاح نہیں بلکہ واہموں کا ہدف ہے اور اسی لیے مسلسل عذاب میں ہے۔ اس عذاب کے کارندے ہیں دُم کٹا کتّا اور ایک نہایت ہی بدہیئت اور غلیظ پرندہ۔ غیاث احمد نے کتّے اور پرندے کو علامات کے طور پر استعمال کیا ہے، لیکن دونوں چونکہ نوجوان کے لیے واہمہ بھی ہیں اور حقیقت بھی، اس لیے علامات افسانوی ڈیزائن کا جزو لاینفک بنتی ہیں۔ نوجوان جس ذہنی اختلال سے گزر رہا ہے اس سے وہ خود واقف نہیں ہے۔ لیکن اُسے یہ احساس ضرور ہے کہ وہ چند پُراسرار قوتوں کا شکار ہو رہا ہے۔ اور دُم کٹا کتّا اور غلیظ پرندہ انھی قوتوں کے آلۂ کار ہیں جو آہستہ آہستہ اسے ایک بڑے عذاب میں دھکیلتے جا رہے ہیں۔ اس عذاب سے نجات پانے کی نوجوان کی کوشش رائیگاں جب اس کرب سے مل جاتی ہے جو نارمل زندگی سے چمٹے رہنے کی ہر دم پسپا ہوتی ہوئی خواہش کی آخری شکست سے پیدا ہوتا ہے تو افسانہ ہولناکی کی انتہا کو چھو لیتا ہے۔ زندگی کمرے کی طرح خالی ہے اور چاروں طرف گھور اندھیرا ہے بچوّں کی کلکاریاں نہیں، صرف غلیظ پرندے کی مکروہ آواز ہے۔ پہلو میں بیوی کا گرم جسم نہیں، صرف دُم کٹا کتّا ہے جو اس کے گال پر اپنی تھوتھنی مل رہا ہے اور اس کی آنکھوں سے لگاتار آنسو بہتے ہیں۔ انسانی رشتوں سے آباد دُنیا کو وہ بہت پیچھے چھوڑ آیا ہے۔ اب وہ ہے، اس کے واہمے ہیں اور خلاء کا وہ سنّاٹا جس میں اس کی فریاد و فغاں کا سننے والا بھی شاید کوئی نہیں۔ بے بسی کا یہ منظر جس پر افسانہ ختم ہوتا ہے، نہایت المناک ہے۔

اگر نوجوان کا ذہنی فتور دماغ کی عضوی خرابی کا نتیجہ ہے، تو نوجوان سفّاک مشیّت کا ایک تمسخر ہے، لیکن غیاث احمد بایولوجیکل جبر اور میٹا فیزیکل قدر کے درمیان سائیکولوجی کو رکھتے ہیں۔ اور افسانہ دماغی فتور کے ساتھ ٹوٹتے ہوئے انسانی شعور کی المناک کہانی بنتا

ہے، اِس مقام پر جبکہ آسمانی طاقتیں خاموش ہیں، اور نوجوان اذیت ناک واہموں کے شکنجوں میں جکڑا ہوا ہے، جس چیز کے نہ ہونے کا غمناک احساس جاگتا ہے وہ بیوی اور بچوّں اور دوسرے لوگوں پر مشتمل بھری پُری انسانی دُنیا ہے۔ چونکہ یہ انسانی دُنیا افسانہ میں موجود ہے اس لیے افسانہ Nihilistic نہیں بنتا۔ نفسیاتی فتور منفی طریقہ پر انسانی قدروں کا اثبات کرتا ہے۔ زندگی معنی خیز اور بھری پُری بنتی ہے جب فرد گرد و پیش سے ایک حرکی اور تخلیقی رشتہ قائم کرتا ہے۔ جب یہ رشتہ ٹوٹ جاتا ہے اور فرد اپنی ذات میں سمٹ آتا ہے تو وجود کے ٹھہراؤ اور ٹھٹھراؤ کے خدشات بڑھ جاتے ہیں۔ دوسروں میں اس کی دلچسپی ختم ہو جاتی ہے اور دوسروں کی اسے ضرورت بھی نہیں رہتی۔ اگر ذات کا روحانی ڈائمشن ہے تو یہ سمٹاؤ کائناتی پھیلاؤ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اگر ذات باغی فنکار کی ذات ہے تو اس کی بغاوت اس کی ذات کی شناخت ہے جیسا کہ گسے دی آرٹیگا نے بتایا ہے کہ محض خارج میں، دوسروں میں جینا بھی جینے کا کوئی پسندیدہ طریقہ نہیں ہے، کیونکہ یہ اپنی ذات کی، خود آگہی کی قیمت پر ہوتا ہے۔ باغی ہیرو اپنی ذات کو خارج دُنیا کا پیمانہ بناتا ہے اور اس طرح اس کی ذات اور اس کی خود آگہی خارجی دُنیا کے متشدّد مادّہ پرست عمل کے مقابلہ میں چند انسانی اور تہذیبی قدروں کا اثبات کرتی ہے۔ ذات کی قیمت پر محض ہجوم میں خود کو گم کر دینا بھی خارجی دُنیا کی مطلق العنانی کے سامنے سپر انداز ہونا ہے۔ چونکہ باغی ہیرو اپنی قدروں کا برابر اثبات کرتا رہتا ہے اس لیے اپنی ذات میں سمٹنے کے باوجود وہ ہمیشہ ہماری نظروں کے سامنے ہوتا ہے جبکہ سکی زوفرنیک خارجی دُنیا سے اس قدر منقطع ہو جاتا ہے اور ذات کے سمٹاؤ کو اِس انتہا پر پہنچا دیتا ہے کہ بطور ایک شخصیت کے ہماری نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ باغی ہیرو سماج کا باغی بھی ہے اور صیدِ زبوں بھی۔ سکی زوفرنیک محض صیدِ زبوں ہے۔ بس سمجھئے کہ خارجی دُنیا کے سنگین حقائق نے اسے جالیا۔ دُنیا جتنی کہ وہ برداشت کر سکتا تھا اس سے کہیں زیادہ پتھریلی ثابت ہوئی۔ ہملٹ کے متعلق گوئٹے کا استعارہ ہم استعمال کریں تو یوں سمجھئے کہ ذہن کے گلدان میں شاہ بلوط کو نصب کر دیا گیا۔ جڑیں پھیلیں، تنا بڑا ہوا اور گلدان پاش پاش ہو گیا۔ سکی زوفرینیا میں Libido حقیقی اشیا سے اپنا رشتہ توڑ لیتا ہے اور ایگو کا حصہ بن

جاتا ہے۔ غیاث احمد نے اس نفسیاتی نکتہ کو ایک جیتے جاگتے تجربہ میں بدل دیا ہے۔ نوجوان کی بیوی نیلو اس سے کہتی ہے کہ اس میں وہ تپاک وہ گرم جوشی نہیں رہی۔ لگتا ہے وہ اس وقت وہاں ہوتا ہی نہیں۔ کسی اور دُنیا کی سیر۔ جب نوجوان اپنے آپ کو پانے کی کوشش کرتا ہے تو پیار کا سلسلہ بھی بڑھ جاتا ہے۔ بیوی جھینپ کر کہتی ہے ''اتنا بھی کیا چونچلا، لگتا ہے ایکٹنگ کر رہے ہو۔'' وہ دھک سے رہ جاتا ہے۔ ''بناوٹ؟'' تو کیا واقعی وہ زندگی کو زیادہ شدّت سے پکڑنے کی کوشش کر رہا ہے — ارج کے بغیر؟ پھر وہ وقت آتا ہے جب اسے بیوی کے جسم کی ضرورت ہی نہیں رہتی۔ وہ تصوّر ہی تصوّر میں نیلو کے جسم کو برہنہ کرتا ہے اور اس سے تسکین پاتا رہتا ہے۔ اب تو جنسی فنطاسی کی دُنیا اذیت ناک سوچ سے فرار کا ذریعہ بنتی ہے۔ حقائق کی دُنیا سے ذات کا انقطاع اپنی شدید ترین شکل کو پہنچ جاتا ہے۔ غیاث احمد کا کمال یہ ہے کہ روز مرّہ کی نارمل گھریلو زندگی اور روز بروز تاریک تر ہوتے ہوئے دماغی بیماری کے سایوں کو انھوں نے چابک دست مصوّر کی طرح افسانہ کے کنواس پر اس طرح پھیلایا ہے کہ ایک رنگ دوسرے رنگ پر غالب نہیں ہونے پاتا۔ دھوپ چھاؤں کا کھیل جاری رہتا ہے اور جب جنسی زندگی کا رنگ تاریک بنتا ہے تو گھریلو زندگی کا رنگ اُڑنے لگتا ہے۔

اگر افسانہ اتنا ہی ہوتا تو زیادہ سے زیادہ سکی زوفرینیا کا مطالعہ بنتا۔ لیکن لینگ کی مانند غیاث احمد بھی سکی زوفرینیا کے سماجی اسباب پر اصرار کرتے ہیں۔ اقدار سے عاری ہوتی ہوئی دُنیا کیسے غیر شعوری طور پر نوجوان کے لیے مکروہ بنتی جاتی ہے اس کا بیان غیاث احمد نے اس طرح کیا ہے کہ خارجی واقعہ کراہیت کی علامت اور توازن کھوتا ہوا نوجوان کا ذہن سب ایک دوسرے میں فطری طور پر اس طرح گتھ گئے ہیں کہ کسی نوع کے غیر معمولی پن کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ سوزان سونتاگ نے کہا تھا کہ فاشزم دوسری جنگِ عظیم کا پیدا کردہ کوئی شیطانی حادثہ نہیں تھا، بلکہ یہ تو جدید صنعتی ریاست کی نارمل حالت ہے۔ غیاث احمد بھی واقعات اس طرح بیان کر رہے ہیں گویا سماج کی نارمل حالت بیان کر رہے ہیں۔ وہی ہوتا ہے جو روزانہ ہوتا ہے۔ چلڈرن پارک میں ایک سیاسی جلسہ ہوتا ہے۔ بچوّں کی معصومیت اور سیاست کی عیّاری کی طرف کیسا بین السطور اشارہ ہے کوئی آدمی تقریر کر رہا ہے۔ (گویا بچوّں کی بازی

گاہ اب سیاسی بازی گری کا اکھاڑہ بنی ہے) بیچ بیچ میں جب وہ آدمی رُکتا تو آدمیوں کے گھنے جنگل سے تالیوں کی آواز اُٹھتی، تڑاتڑ، تڑاتڑ۔ (ہر امیج مخالف امیج کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ بچوں کی ٹولیوں کی بجائے آدمیوں کا جنگل، وہ بھی باغ میں، کلکاریوں کی بجائے تڑاتڑ کی کرخت آواز) حسنِ فطرت کی بجائے گھنا بڑا غلیظ سا املی کا درخت ہے اور اس کی شاخ پر ایک بیحد گندہ بیحد کراہیت کرنے والا پرندہ۔ تالیوں کے شور کے ساتھ پرندہ بھی چیخنے لگتا ہے۔ اس کی مَیں مَیں میں نوجوان کو ''تج دو تج دو'' کی آواز سنائی دینے لگتی ہے۔ غیر شعوری طور پر واقعہ نوشیا میں اور نوشیا غلیظ پرندے میں اور پرندے کی آواز خارجی دُنیا کو تج کر ذات میں سمٹنے کے منحوس اشارے میں بدل گئی ہے۔

نوجوان گھر کی طرف لوٹتا ہے۔ راستہ میں سینما ہال پر ایک بڑے پوسٹر میں ایک نیم عریاں حسینہ سمندر کے کنارے ریت میں لیٹی ہوئی ہے۔ لوگوں کی بھیڑ ہے اور ان میں زیادہ تر وہی لوگ ہیں جو ابھی ابھی سیاسی جلسہ میں تالیاں بجا رہے تھے۔ اسی وقت اس نے محسوس کیا کہ اس کے پیروں کے پاس کوئی چیز متحرک ہے۔ یہ تو وہی دُم کٹا کتا تھا۔ سیاسی آئیڈیلزم نیم عریاں حسینہ کی مانند فحش بن گیا ہے اور دُم کٹے کتے کی مانند نفرت انگیز۔

صنعتی تمدن اقتدار کی مرکزیت اور اداروں کی مطلق العنانی چاہتا ہے۔ وہ سماج میں لیولنگ کا قائل ہے اسی لیے انفرادیت اور نان کنفارمزم کو پسند نہیں کرتا۔ نوجوان سوچتا ہے بہت سوچنا تو اس کے لیے نقصان دہ ہے۔ ساری خلقت جس بہاؤ میں رواں ہے، وہ بھی بہے گا، وہ بھی وہی کرے گا۔

المیہ تو یہی ہے کہ یہ ممکن نہیں! کیونکہ نوجوان بدقسمتی سے ساری خلقت کے مانند نہیں، وہ ان سے مختلف ہے اور اس کی قیمت اسے ادا کرنی پڑتی ہے۔ ڈی کارٹ نے کہا تھا ''میں سوچتا ہوں، اس لیے میں ہوں۔'' جدید فکشن کے باغی ہیرو کی رعایت سے ہم کہیں گے ''میں سوچتا ہوں اس لیے میں نہیں ہوں۔'' بھیڑ کی سیاست اور بھیڑ کی زندگی اسے قبول نہیں۔ کرک گارڈ نے کہا تھا کہ ''بھیڑ جھوٹ ہے اور اسی لیے مسیح مصلوب ہوا تھا۔ اب جو بھی سچائی کا نام لے گا۔ شہید ہوگا۔'' لیکن نوجوان شہید نہیں ہے۔ محض صیدِ زبوں ہے۔ کیونکہ دُنیا اب

اتنی Absurd ہو چکی ہے کہ سچ اور جھوٹ کے پیمانے اب کام نہیں لگتے۔ انسان دوستی کی روایت کا بخشا ہوا جذبات، احساسات، حسنِ عمل اور اخلاقی رویوں کا پورا رویہ اب اس کے کام نہیں لگتا۔ مادّہ پرست تمدّن میں کلچر اقتدار کے سامنے کب تک ہاری ہوئی جنگ لڑتا رہے گا۔ آدمی اب اپنی ذات کے حیات افروز سرچشموں کے سہارے زندگی نہیں کر سکتا۔ شخصی شرافت اور حسنِ عمل کی جگہ اب زمانہ سازی اور مصلحت اندیشی نے لے لی ہے، لیکن اپنے وجود کے بنیادی انسانی سرچشموں کو جھٹلا کر بھی آدمی کتنا جی سکتا ہے۔ یہ جھوٹ جو وہ اپنے آپ سے بول رہا ہے، وہ سچ جسے وہ دوسروں کے سامنے بول نہ سکا۔ اس کے اندر زہر گھول دیتے ہیں۔ نوجوان جس اخبار میں ملازم ہے اسے کوئی بڑا سیٹھ خرید لیتا ہے، تنخواہوں میں اضافہ ہوتا ہے اور بظاہر پالیسی میں کوئی فرق نہیں آتا۔ اسٹاف خوش ہے لیکن ان کی حرکات و سکنات میں کوئی نئی بات راہ پا گئی ہے۔ جیسے ''کوئی پانی کا گلاس کسی کو دے تو اس احتیاط سے کہیں گلاس ہاتھ سے چُھوٹ نہ جائے۔ اسی طرح جیسے کوئی تھامتے وقت بھی احتیاط برتے کہ لیتے وقت وہ گلاس خود اس کے ہاتھ سے چھوٹ نہ جائے۔''

یہی وہ عیّارانہ وضع احتیاط ہے جو مفاہمت اور زمانہ سازی کے نام پر آدمی سے وہ کچھ مانگتی ہے جسے دے کر وہ اپنی ذات اور اپنی خودی کو برقرار نہیں رکھ سکتا۔ فرد اور دن بہ دن کٹھور ہوتی ہوئی خارجی دُنیا کی جنگ میں باغی ہو یا سکی زوفرینک، دونوں برق رفتار صنعتی تمدّن کے فتراک کے نخچیر ہیں۔

''میں نے اپنی نسل کے بہترین دماغوں کو دیوانگی کے ہاتھوں تباہ ہوتے دیکھا ہے۔''

''تج دو تج دو'' گنز برک کے اس مصرع کی ہولناک افسانوی تعبیر ہے۔

○○

جدید شاعری کا معتبر نام: ندا فاضلی

جدید شاعروں کی جو نسل ۱۹۵۰ء - ۱۹۵۵ء کے بعد سامنے آئی اس میں ندا فاضلی میرے پسندیدہ شاعر ہیں۔ پسندیدہ سے میری مراد وہ شاعر ہیں جنھیں ایک بار پڑھا تو دوسری بار پڑھنے کی ہوس جاگتی ہے، یا یوں کہیے کہ جن کی نظموں کے نقوش دلکش مناظرِ فطرت کی مانند اپنی طرف لوٹ آنے کے بلاوے بھیجتے ہیں۔ بڑے شاعروں مثلاً فیضؔ اور راشدؔ کا بلاوا تو بڑے پہاڑوں کا بلاوا ہے۔ اور ان کی نظموں کی آوازوں سے ذہن کے ایوان گونجتے رہتے ہیں لیکن کچھ شاعر ایسے بھی ہوتے ہیں جن کی خوبصورت نظمیں تتلیوں کی طرح رنگ بکھیرتی ہیں اور ذہن ان کے پیچھے بھاگنے کے لیے بے چین ہو اٹھتا ہے۔

یہ کسی کی طرف لوٹنے والا معاملہ میرے اندر رہے ہوئے قاری کا قطعی شخصی معاملہ ہے۔ اس میں نقّاد کو بہت زیادہ دخل نہیں۔ میں نے اپنے اندر رہے ہوئے قاری پر نقّاد کو حاوی ہونے نہیں دیا، کیونکہ میرا تجربہ رہا ہے کہ نقّاد قاری کے ساتھ بڑی دست بُرد کرتا ہے۔ ادب کی واقفیت کے لیے نقّاد کو قدیم اور جدید ادب میں بہت سی ایسی چیزوں کا مطالعہ کرنا پڑتا ہے جو اس کے مذاق کی نہیں ہوتیں۔ بطور قاری کے نقّاد کی جو ترجیحات ہوتی ہیں وہ نقّاد کی نہیں ہوتیں۔ آپ کو تعجب ہوگا کہ وہ بیشمار شعرا جن پر ہمارے عہد کے نقّادوں نے تعریفی مضامین لکھ کر انھیں بانس پر چڑھایا ہے میرے لیے بطور شاعر کے کوئی کشش نہیں رکھتے تو بطور نقّاد کے میں ان پر مضمون لکھ تو سکتا ہوں کیونکہ مضمون تو کسی پر بھی لکھا جا سکتا ہے، لیکن ایسے مضامین میں نقّاد کا قلم چلتا ہے اور نقّاد کے اندر رہا ہوا قاری قلم کے پیچھے پیچھے چلتا ہے۔ طبعاً میں اس شاعر پر لکھنا پسند کرتا ہوں جس کی نظمیں مجھے بھاتی ہیں۔ بیشک نقّاد میں اتنی

بقراطی طاقت ہوتی ہے کہ وہ بے جان نظموں کو بھی جاندار بنا سکتا ہے۔ ایسی نظمیں اس کی تنقید کے پانیوں میں چمکدار مچھلیوں کی طرح تیرتی ہیں، لیکن پانی سے باہر دم توڑ دیتی ہیں۔ جبھی نظم تو فی نفسہٖ اچھی ہوتی ہے۔ وہ تنقید کے پانی میں آ کر نہیں چمکتی، بلکہ سینکڑوں قارئین سے جن میں نقاد بھی ایک قاری ہوتا ہے اپنی صفت ذاتی پر داد وصول کرتی ہے۔ ایسی نظم یا نظموں پر جو مضامین لکھے جاتے ہیں ان میں بقراطی کیمیا گری سے زیادہ اس چٹخارے کی آواز ہوتی ہے جو کیک کا مزہ کیک کو کھانے میں ہے یا ''عطر آنست کہ خود ببوید نہ کہ عطار بگوید'' کی معنوی بازگشت ہے۔

یہ بات جو میں کہہ رہا ہوں وہ قاری اساس تنقید سے مختلف ہے کیونکہ منکسرانہ ہے۔ قاری اساس تنقید کا میلان عموماً ایسی نظموں کی طرف ہوتا ہے جو اپنا حسن اور معنویت قاری یعنی نقاد اور وہ بھی کافی بقراطی قسم کے نقاد کی تعبیر اور تفسیر سے پاتی ہیں لیکن اپنا کوئی جوہر ذاتی نہیں رکھتیں۔ یہ تو نقاد ہے جو نظم کو معنی عطا کرتا ہے۔ اور جتنے نقاد اتنے معنی اور اس سے نظم کی کثیر المعنویت عبارت ہے۔ یا یوں کہیے کہ نظم چونکہ کثیر المعنی ہوتی ہے اس لیے ہر قاری کے لیے الگ اور منفرد معنی رکھتی ہے۔ اور ہر قاری کی تعبیر چاہے اتنی مختلف بلکہ دوسرے سے متضاد ہو اپنی قدر رکھتی ہے۔ تنقید کے یہ معاملات ذرا پیچیدہ ہیں۔ اور آسانی سے سمجھ میں آنے والے نہیں۔ اس لیے میں نے کہا میرا تنقیدی طریقہ کار بہت سیدھا سادا اور منکسرانہ ہے۔ میں اس نظم کے حسن اور معنی کو پانے کی کوشش کرتا ہوں جو اپنا حسن منوا چکی ہے اور معنی آشکار کر چکی ہے، اسے آپ تحصیل حاصل کہیے یا کوئی اور نام دیجیے لیکن ہیئتی تنقید جو ہیئت کے تجربہ کے ذریعے حسن و معانی تک رسائی حاصل کرتی ہے عموماً ایسی ہی نظموں سے سروکار رکھتی ہے جو اپنا حسن پہلے منوا چکی ہیں۔ ایسی نظموں کی ناقدانہ تحسین میں چاہے نقاد کے لیے وہ مہم سازی کے مواقع نہ ہوں جو اشکال اور ابہام کی گھنی جھاڑیوں اور علامات اور اساطیر کے جنگلوں میں معنی کا شکار تلاش کرنے میں نقاد کو میسر آتے ہیں۔ لیکن شاعری چونکہ چیستاں نہیں ہے، اور شاعری اپنی اعلیٰ ترین شکل میں پیچیدگی اور تہداری کے باوصف سادگی کا حسن رکھتی ہے، تنقید کا وافر حصہ ایسی ہی سادہ اور پرکار نظموں کے حسن کا راز پانے کے لیے وقف رہا

ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ندا یا فیض یا اختر الایمان کی بجائے افتخار جالب زیادہ مرکزِ توجہ رہتے۔

چنانچہ میں اپنے کام کا آغاز ندا کی ایک نظم سے کرتا ہوں جس کا عنوان تو نہیں ہے کیونکہ وہ غزل کے فارم میں ہے لیکن ردیف کی رعایت سے ہم نظم کو 'ماں' کا عنوان دے سکتے ہیں۔ یہ نظم ماں ہی پر ہے۔ اسے میں اُردو کی چند بہترین نظموں میں شمار کرتا ہوں اور میرے نزدیک نظموں کا کوئی بھی انتخاب اس کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا۔ سادگی ایسی کہ تنقید انگشت بدنداں کہ اس کے متعلق کیا لکھے۔ فنکارانہ پُرکاری اور تہداری ایسی کہ خامہ سر بر گریباں کہ اعجازِ سخن اور حسن آفرینی کے رموز سے پردہ کیسے اُٹھائے۔ نظم دیکھیے:

بیسن کی سوندھی روٹی پر کھٹّی چٹنی جیسی ماں
یاد آتی ہے چوکا باسن چمٹا پھُکنی جیسی ماں
بانس کی کھرّی کھاٹ کے اُوپر ہر آہٹ پر کان دھرے
آدھی سوئی، آدھی جاگی، تھکی دوپہری جیسی ماں
چڑیوں کی چہکار میں گونجے رادھا موہن علی علی
مرغی کی آواز سے کھلتی گھر کی کنڈی جیسی ماں
بیوی، بیٹی، بہن، پڑوسن، تھوڑی تھوڑی سی سب میں
دن بھر اِک رسّی کے اُوپر چلتی نٹنی جیسی ماں
بانٹ کے اپنا چہرہ، ماتھا، آنکھیں، جانے کہاں گئی
پھٹے پرانے اک البم میں چنچل لڑکی جیسی ماں

'ماں' کے موضوع پر ویسے تو اقبال کی نظم ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' ایک اچھی نظم شمار کی جاتی ہے۔ لیکن نظم فلسفیانہ خیالات سے اتنی بوجھل ہے کہ نہ تو ماں کی تصویر ابھرتی ہے نہ شخصی تاثر پرتاثیر ڈھنگ سے اظہار پاتا ہے۔ میرے نزدیک اُردو میں 'ماں' کے موضوع پر صرف دو نظمیں یادگار رہیں گی۔ فراق کی نظم ''جگنو'' اور ندا کی منقولہ بالا نظم۔

ندا کی نظم کا امتیازی وصف اس کا اختصار ہے۔ جو اس وقت زیادہ قابلِ تعریف بنتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ نظم غزل کے فارم میں لکھی گئی ہے جس میں بھرتی کے اشعار بے تکلف

راہ پاتے ہیں۔ شاید فراقؔ تو دوغزلہ سہ غزلہ لکھ ڈالتے، لیکن ندؔا نے اشعار کی تعداد پانچ سے بڑھنے نہیں دی۔ اشعار کا کیا ذکر نظم میں ایک لفظ بھرتی کا نہیں ملے۔ بات دراصل یہ ہے کہ ندؔا نے نظم کا اسلوب اور ڈِکشن ہی ایسا پسند کیا ہے کہ اس میں زیادہ اشعار نکالنا پتّہ پانی کرنا ہے۔ دوغزلہ اور سہ غزلہ کی کیا بات اس اسلوب میں فراقؔ سے چھٹا شعر بھی بن نہ پاتا۔ نظم کا آرٹ اس وقت کمالِ فن کی حدود کو چھولیتا ہے جب نظم اتنی کسی ہوئی ہو کہ ایک لفظ کی کمی بیشی کو بھی برداشت نہ کر سکے۔

فراقؔ اور ندؔا دونوں کی ماں ایک عام ہندوستانی عورت ہے۔ اقبالؔ کی نظم میں فارسی زدہ اسلوب اور فلسفیانہ فکر دونوں نظم کو زمین پر حرکت کرنے نہیں دیتے۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ ماں پر نظموں میں یا تو جذباتیت کا وفور ہوتا ہے یا ماں کے گرد تقدیس کا ایسا ہالہ ہوتا ہے کہ وہ اس دُنیا کی مخلوق نظر ہی نہیں آتی۔ فراقؔ اور ندؔا کا بڑا کارنامہ یہی ہے کہ ماں کا جانا پہچانا انسانی رُوپ نہایت حقیقت پسند طریقہ پر ہمارے سامنے آتا ہے۔

فراقؔ کی نظم میں ماں ایک نوجوان عورت ہے۔ جو اس بچّہ کی جس نے اسے دیکھا تک نہیں ذہن کی پرچھائیوں میں اس وقت زندہ ہوتی ہے، جب وہ سیانا بن کر سوچتا ہے کہ بچپن میں اس کی ماں موت کا نوالا نہ بنی ہوتی تو کس کس طرح اس سے لاڈ پیار جتاتی اور اسے کیسی نظر آتی۔ فراقؔ کی نظم ان یادوں کی ایک چلتی پھرتی فلم ہے جن سے لڑکا ماں کی موت کے سبب محروم رہا لیکن اب وہ ماں ہوتی تو کیا ہوتا کے احساس تلے ان یادوں کو سوچ رہا ہے جو اس کے نصیب میں نہیں آئیں۔ اس کے برعکس ندؔا کی نظم ایک چھوٹا سا البم ہے جس میں پانچ سات تصویریں ہیں لیکن ان تصویروں میں ماں کی پوری شخصیت، پورا کردار، پوری رُوح سما گئی ہے۔ ان تصویروں میں سفرِ حیات کی تمام اہم منزلوں کا عکس ہے۔ ندؔا نے کیمرے کے مخصوص زاویوں سے روشن اور تاریکی کی انوکھی بازی گری کے ذریعے، ایسی ایسی معمولی تفصیلات کو ابھارا ہے کہ وہ جو مانوس تھا اسے اچھوتے روپ میں دیکھ کر ہمارا شعور اس جمالیاتی مسرّت سے جگمگا اُٹھتا ہے جس کا سرچشمہ شناخت کا جھٹکا (A Shock of Recognition) ہے۔

ندؔا کے تخیل کا یہ کرشمہ ہے کہ وہ ایک ہی مصرع میں مختلف حواس سے مستعار اتنے سارے شعری پیکر جمع کر لیتے ہیں کہ ہمارے تمام حواس جاگ اٹھتے ہیں۔ مصرع بجلی کا تار بن جاتا ہے جس کی برقی رو ہم ہماری رگوں میں دوڑتی محسوس کرتے ہیں۔ یہ تاثر اور تاثیر نہیں تو شاعری راکھ کا ڈھیر ہے۔ بے جان لفظوں کا بے کیف کھیل۔ ایک ایسا لق و دق میدان جسے ایک بار دیکھا تو دوسری بار دیکھنے کی ہوس نہیں ہوتی۔ ایسی شاعری کوئی بلاوا نہیں بھیجتی۔

بیسن کی سوندھی روٹی پر کھٹّی چٹنی جیسی ماں۔ بیسن کی روٹی کو ہم دیکھ سکتے ہیں۔ اس کی سوندھی خوشبو کو ہم سونگھ سکتے ہیں۔ اس کے ذائقہ کو ہم محسوس کر سکتے ہیں اور کھٹّی چٹنی کے لفظوں سے تو منہ میں پانی چھوٹنے لگتا ہے۔ اور گرم گرم سوندھی روٹی سے لامسہ حرارت محسوس کرتا ہے۔

لیکن ان واضح شعری پیکروں کے پیچھے کچھ پنہاں تصویریں بھی ہیں جو ہمارے لاشعور سے اُٹھ کر شعور کی سطح پر پرچھائیاں بناتی ہیں۔ کہی گئی باتوں میں اَن کہی باتوں کا سراغ بھی ملتا ہے۔ مثلاً چولھے کے پاس بیٹھی روٹی پکاتی ہوئی ماں۔ اس کے پاس بیٹھا ہوا ایک کھلنڈرا تندرست بچّہ جو پسینہ سے شرابور محلّہ سے کھیل کر آیا ہے اور جسے کڑاکے کی بھوک لگی ہے۔ یہ واقعہ نظم میں بیان نہیں کیا گیا لیکن سوندھی روٹی کے امیج میں وہ پنہاں ہے۔ ماں اور بیٹا، روٹی اور چٹنی باہم مل کر اس کا نقش بناتے ہیں۔ فراؔق مثنوی کی ہیئت میں لکھتے تو یہ پورا واقعہ بیان ہوتا۔ ندؔا کے یہاں تفصیل اجمال میں اس طرح سما گئی ہے جس طرح قطرے میں دریا کا اضطراب سما جاتا ہے۔

اس غزل نما ردیف میں ندؔا نے ماں کی ردیف سے وہ کام لیا ہے کہ ماں کی جو کچھ بھی حرکات، سکنات اور صفات ہیں، اس کے جو کچھ بھی گھریلو کام کاج ہیں ان کا بیان وضاحتی بننے کی بجائے ایک مرکّب کی صورت میں ماں کی شخصیت کی شناخت بن جاتا ہے۔ گویا صفات ہی سے ذات تشکیل پاتی ہے۔ اور یہ ذات خارج میں تو ماں ہے لیکن نظم میں محض ردیف۔ یہی ردیف اس کی صفات کو اس کی ذات کا جزو لاینفک بناتی ہے۔ مثلاً روٹی پکاتی

اور چوکا برتن کرتی ماں کی تصویر کے سینکڑوں Variations ہیں۔ بیانیہ شاعری میں انھیں سینکڑوں طریقوں سے بیان کیا جا سکتا ہے۔ لیکن ندؔا نے اسلوب اور اظہار کا وہ پیرایہ اختیار کیا ہے کہ چوکا برتن کرنے کا پورا عمل ماں کی ردیف میں ایسا سما گیا ہے کہ اب ماں کی تصویر ندؔا ہی کی بنائی ہوئی تصویر رہے گی اور دوسری سینکڑوں تصویریں اس تصویر کی یکتائی اور انفرادیت کو پہنچ نہیں پائیں۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ تصویر ماں ہی کی نہیں بلکہ ایک پوری تہذیب، ایک تمدّن، ایک قرینۂ حیات کی تصویر ہے۔ گاؤں کی سیدھی سادی زندگی، کھیلتا بچپن، سلگتے چولھے، چمکتے برتن، تیز بھوک، سوندھی روٹی، کھٹی میٹھی چٹنی، ماں کی ممتا، بچہ کی معصومیت، یہ تو اس زندگی کے رُخ ہیں جن سے ہمارے افسانہ نگاروں نے اپنا الہام اور تخلیقی سروسامان پایا ہے۔

نظم کے مصرعہ اوّل میں ماں کی ممتا کا رُوپ ہے جو پالنہار ہے۔ مصرعہ ثانی میں گرہستن کا رُوپ ہے جو چوکا برتن چمٹا پھکنی کے کاموں میں مشغول ہے۔ دوسرے شعر میں گھر کی رکھوالی کا رُوپ ہے جو بانس کی کھری کھاٹ کے اوپر ہر آہٹ پر کان دھرے آدھی سوئی آدھی جاگی کھڑی دوپہری جیسی ہے۔ اس شعر کا صوتی آہنگ کھ اور ٹ اور دھ اور گھ کی آوازوں سے تعمیر ہوا ہے جو نظم کی ارضی فضا کو شدید تر بناتا ہے۔ یہاں گاؤں کی تپتی دوپہر بھی ہے، بانس کی کھرّی چارپائی بھی ہے اور دوپہر کی آدھی جاگتی آدھی سوتی نیند بھی ہے۔ دن اور موسم کی یہ پوری حقیقت پسندانہ کیفیات اپنی شناخت قائم رکھتے ہوئے ایک کل کا جزو بن جاتی ہیں اور یہ کل گھر کی رکھوالی ماں کا رُوپ ہے۔

تیسرے شعر میں شاعر صبح کی سہانی کیفیت کو ماں کی شخصیت میں منقلب کر دیتا ہے۔ صبح کے بیان میں فطرت اور ثقافت کا خوبصورت امتزاج ملتا ہے۔ چڑیوں کی چہکار کے ساتھ رادھا موہن علی علی کے بھجن اور مناجات کی آوازیں مل کر صبح کو سہانا پن اور تقدیس عطا کرتے ہیں۔ اس گھڑی میں جبکہ پوری فطرت نورِ ازل میں نہائی ہوئی ہے، دروازے کی کنڈی کھولنا، دن کے کام کاج کا آغاز کرنا ہے اور کام عبادت ہے۔ یہاں تقدیس کی ایک ہلکی سی پرچھائیں ماں پر پڑنے بھی نہیں پاتی کہ دیوی بنتی ماں کا رُوپ پلک جھپکتے ہی پانچویں

شعر میں نٹنی بن جاتا ہے۔ کیونکہ ماں تو بیوی، بیٹی، بہن، پڑوسن، تھوڑی تھوڑی سب کچھ ہے۔ اسے گرہستن کے رُوپ میں پکارو تو سامنے، پڑوسن آواز دے تو حاضر، دن بھر ایک رسّی کے اوپر چلتی نٹنی جیسی ماں کی تصویر میں حیرت اور ظرافت کا ہوش رُبا امتزاج ہے۔ ایک ردیف کی کیل میں کتنی رنگا رنگ تصویریں ہیں جو ٹنگی ہوئی ہیں۔ اور نظم میں کتنے مختلف اور متنوع جذبات کے دھارے ہیں جو ایک ردیف کے جھرنے سے پھوٹتے بھی ہیں اور اس میں سما بھی جاتے ہیں۔

نظم کا پانچواں اور آخری شعر تو نہ صرف نظم کا نقطۂ عروج ہے بلکہ مصوّر کا وہ نقشِ اعجاز ہے جس کے بطن میں پنہاں رازِ حیات کو دیکھ کر ہم مبہوت رہ جاتے ہیں۔ ایک طرف جو ماں ہے اس کے اتنے مختلف روپ ہم نے دیکھے لیکن ایک پھٹے پرانے البم میں ماں کی اس تصویر پر ہماری نظر پڑتی ہے جس میں کبھی وہ ایک چنچل لڑکی تھی تو نشاطِ زیست کا لمحہ عمرِ رواں کی پلکوں پر خوشی کا وہ آنسو بن جاتا ہے جس میں زندگی کا تمام حسن اور تمام کرب ست رنگ دھنک کی طرح کھل اٹھتا ہے۔ کیا یہی وہ الھڑ لڑکی ہے جو آج ہماری ماں ہے تو پھر اس کی پُرکشش آنکھیں، خوبصورت چہرہ، بلند پیشانی کہاں گئی۔ بانٹ دی سب میں، ہم میں، تم میں، بیسن کی روٹی ہی کی مانند، گم ہوگئی چوکا برتن، بیٹا بیٹی شوہر پڑوسن میں، سب کچھ دے کر، بانٹ کراب رہ گئی ہے صرف ایک ماں، نٹنی کی صورت، ایثار نفسی کی مورت۔ یہ صورت، یہ مورت ندا فاضلی کی پانچ شعروں کی نظم ہے۔ اس نظم کے ذریعے ہم نے اسے اس طرح دیکھا جس طرح پہلے کبھی نہیں دیکھا تھا۔ فنکار جس چیز کو دیکھتا ہے اسے ایک نئے معنی عطا کرتا ہے۔ ہم اس کے آرٹ کے ذریعے اس چیز کو اس طرح دیکھتے ہیں گویا پہلی بار دیکھ رہے ہیں۔ یہ وہ بصیرت ہے جو صرف شاعرانہ تخیل عطا کرتا ہے، کیونکہ قطرے میں دریا کو اور جزو میں کل کو دیکھنا، انسانی اعمال کے سرچشموں کی تھاہ پانا، ظاہر سے گزر کر باطنی حقیقت کا سراغ لگانا اس کا بنیادی کام ہے۔ اسی معنی میں ہر بڑا فن پارہ حیات و کائنات کی ایک نئی تعبیر ہوتا ہے، وہ ایک ایسی سچائی کا عکس ہوتا ہے جس کا عرفان وجدانی طریقہ پر ہی ممکن ہے۔ اقبال نے شیکسپیئر پر اپنی نظم میں اس نکتہ کو کتنے خوبصورت طریقہ پر بیان کیا ہے:

حُسن آئینہ حق اور دل آئینۂ حُسن
دلِ انساں کو ترا حسنِ کلام آئینہ

ندؔا فاضلی کا ایک امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ کسی اسلوب کا اسیر نہیں ہوتا حالانکہ شاعروں کی جس نسل سے ان کا تعلق رہا ہے وہ جدیدیت کا ہراول دستہ تھی۔ اور اوان گارد کی کمزوری یہ ہوتی ہے کہ اس کی پوری طاقت نئے اسالیب کے تجربات کرنے اور پھر کسی ایک اسلوب کے حلقہ بگوش ہو جانے میں صرف ہو جاتی ہے۔ ندؔا کے یہاں اسلوبِ شعر اندرونی تخلیقی اُپج اور موضوع کے مطابق تشکیل پاتا ہے۔ 'ماں' کے اسلوب میں کوئی دوسری نظم ندؔا کے یہاں نہیں ملتی۔ اور یہی چیز 'ماں' کو ندؔا کے یہاں اور ایک معنی میں پوری اُردو شاعری میں حرف مکرر نہیں بناتی۔ ہر بڑے شاعر کے پاس ایک بڑی نظم ہونا ضروری ہے۔ جیسے کہ اختر الایمان کے پاس ''ایک لڑکا''، مجاز کے پاس ''آوارہ'' سردار جعفری کے پاس ''میں پھر آؤں گا'' وغیرہ وغیرہ۔ میرے نزدیک ندؔا کے پاس اس کی نظم ''ماں'' ہے۔

ندؔا کے یہاں اسالیب کی رنگارنگی ہے۔ ایک اسلوب تو 'ماں' کا ہے جسے ہم کسی مانوس یا مروّج یا بہتر اصطلاح با صنف شعری کی عدم موجودگی میں تشبیہی تشخص کہہ سکتے ہیں۔ دوسرا اسلوب اشیا کو انسانی تشخص عطا کرنے کا ہے جس کی نمائندہ مثال ندؔا کی نظم ''دو کھڑکیاں'' ہے:

آمنے سامنے دو نئی کھڑکیاں
جلتی سگریٹ کی لہراتی آواز میں
سوئی ڈورے کے رنگین الفاظ میں
مشورے کر رہی ہیں کئی روز سے
شاید اب
بوڑھے دروازے سر جوڑ کر
وقت کی بات کو وقت پر مان لیں
بیچ کی ٹوٹی پھوٹی گلی چھوڑ کر

کھڑکیوں کے اشاروں کو پہچان لیں

ایک بوسیدہ مضمون پر ایک نہایت ہی خوبصورت نظم ہے، جو لڑکے، لڑکی، ماں، باپ، اور خاندانی رُکاوٹوں کو کھڑکیوں، بوڑھے دروازے، جلتی سگریٹ، سوئی ڈورے، اور ٹوٹی پھوٹی گلی کی نشانیوں کے ذریعہ ظاہر کرتی ہے لیکن باوجود دسترس کے ندؔا نے اس اسلوب کو اپنی شناخت نہیں بنایا۔ اس کے استعمال میں حزم و احتیاط سے کام لیا ہے۔ اس اسلوب کا بہترین استعمال ان نظموں میں ہوا ہے جو موسموں اور دن کے پہروں مثلاً سردی، گرمی، پہلا پانی، صبح، دوپہر یا شام یا نیا دن یا چھوٹے شہر کی رات کی تاثراتی کیفیات کو بیان کرتی ہیں۔
نظم 'شام' میں اس اسلوب کی کارفرمائی ملاحظہ فرمایئے:

سوکھے کپڑوں کو چھت سے چنتی ہوئی
پیلی کرنوں کا ہار بنتی ہوئی
گیلے بالوں میں تولیا لپٹائے
ہاتھ میں اِک کٹی پتنگ اُٹھائے
دائیں بازو پہ تھوڑی دھوپ سجائے
سیڑھیوں سے اُتر کے آتی ہے
کس قدر بن سنور کے آتی ہے
بجتے ہاتھوں سے چمنیاں دھو کر
گھر کے ہر کام سے سبک ہو کر
پالنے کو جھلا رہی ہے شام
پیالیوں میں کھلا رہی ہے شام
چندا ماموں اُگا رہی ہے شام

شاعری میں شام کے بہت سے رُوپ ہیں، مناظر فطرت کے طور پر یا نظم کے پس منظر کے طور پر شہر کی شام، گانو کی شام، وادی و کہسار کی شام، اور یہ شاعری کے مرغوب موضوعات ہیں۔ ندؔا مناظرِ فطرت کا شاعر نہیں ہے جس معنی ہیں اقبالؔ یا جوشؔ یا اختر الایمان ہیں۔ ندا کے

یہاں فطرت اور تمدن کی آمیزش ہے۔ کیفیت چاہے صبح کی ہو یا دوپہر کی یا شام کی۔ ندا اسے انسانی تشخص کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے۔ مذکورہ نظم میں شام کی کیفیت ایک گرہستن کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے۔ تصویریں گرہستن کی ہیں لیکن ان میں رنگ شام کی کیفیتوں کا بھرا گیا ہے۔ ایسی نظموں میں ایک ذرا سی بے احتیاطی سے شام کی کیفیت پر گرہستن کی حقیقت غالب آجاتی۔ شام کے وقت گرہستن کے کاموں میں ہی شام کا وقت اور اس کی کیفیت اور حقیقت کا عکس ہے۔

لیکن ندا کی زیادہ تر نظمیں راست اسلوب میں ہیں۔ ان میں بیانیہ، کہانی کا عنصر، واقعات، کردار، بذلہ سنجی، نکتہ آفرینی، طنز، قولِ محال، علامتوں اور شعری پیکروں سے خوب کام لیا گیا ہے۔ کبھی کبھی تو ان نظموں میں سامنے کی بات ہی رہتی ہے لیکن کامیاب نظموں میں، ڈراما Irony حیرت اور چونکا دینے والی بات سے نظم منفرد حسن کی حامل بن جاتی ہے۔ ندا ابہام، اشکال، اور اظہار کی پیچیدگی سے ہمیشہ دور رہا ہے۔ وہ صاف ستھرے اسلوب کا شاعر ہے۔ اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ اس کے یہاں شعری تجربہ سپاٹ یا سطحی ہوتا ہے۔ نفسیاتی اور جذباتی پیچیدگیوں کے باوصف وہ اظہار کے پیرایہ کو شفاف رکھتا ہے۔ مثال کے طور پر اس کی ایک نظم دیکھئے جو اس کے مجموعہ ''آنکھ اور خواب کے درمیان'' میں جسم کی جستجو کے عنوان سے شائع ہوئی ہے۔ دراصل اس نظم کا عنوان مجموعہ کا نام بھی ہوسکتا تھا کیونکہ کوئی اور نظم اس نام سے مجموعہ میں نہیں ہے۔ لیکن ندا نے غالباً جسم کی جستجو کا عنوان اس لیے پسند کیا کہ نظم کی تفہیم میں اس سے آسانی ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے کم شاعر ہیں جو قاری کا اتنا خیال کرتے ہیں۔ یہ ایک بہت ہی خوبصورت نظم ہے اور خود ندا کے پاس ایسی تہہ دار پیچیدہ تجربہ والی نظم جو نادر فنکارانہ اظہار کی باریکیوں کی حامل ہو کہیں اور نظر نہیں آئی۔ نظم ملاحظہ فرمایئے:

سنو تم

یہ میرا تمھارا

جو رشتہ ہے

اک راستہ ہے
میں تم سے گذر کر ہی
تم تک پہنچنے کی رفتار ہوں
میرا آغاز تم
میرا انجام تم
تمھیں دیکھ کر ہی تمھیں سوچتا ہوں
تمھیں پا کے بھی
میں تمھیں کھوجتا ہوں
تم اپنے بدن کے سمندر میں
صدیوں سے پوشیدہ
اِک خواب ہو
اور میں
خوں کی تیز گردش میں بنتی ہوئی آنکھ ہوں
آنکھ اور خواب کے درمیاں
روشنی تتلیاں
نیند بیداریاں
جسم سے جسم تک
ہر ملن اِک سفر
ہر سفر
خواب کی آرزو
جسم کی جستجو

شخصی نظموں میں ندا کے یہاں ایک جلاوطن Exile شاعر کا درد پوری شدت کے ساتھ ظاہر ہوا ہے۔ چھوڑا ہوا گانو اس کے اندر زندہ ہے لیکن ترک کی ہوئی محبت کا احساسِ جرم اور ٹوٹے

ہوئے رشتوں کا غم گانو کی خوشگوار یادوں کو اُبھرنے نہیں دیتا۔ چنانچہ ندؔا کے یہاں نوسٹلجیائی نظمیں نہیں ہیں، جو عموماً ماضی کی یادوں سے شاداب ہوتی ہیں۔ یہاں تو کھویا ہوا سا کچھ کا احساس زیادہ ہے۔ ندؔا کی ایک بہت خوبصورت نظم ہے۔ ''دور کا ستارہ'':

میں برسوں بعد
اپنے گھر کو تلاش کرتا ہوا
اپنے گھر پہنچا
لیکن میرے گھر میں
اب میرا گھر نہیں تھا
اب میرے بھائی اجنبی عورتوں کے شوہر بن چکے تھے
میرے گھر میں
اب میری بہنیں
انجانے مردوں کے ساتھ مجھ سے ملنے آتی تھیں
اپنے اپنے دائروں میں تقسیم
میرے بھائی بہن کا پیار
اب صرف تحفوں کا لین دین بن چکا تھا
میں جب تک وہاں رہا
شیو کرنے کے بعد
برش کریم، سیفٹی ریزر
خود دھو کر اٹیچی میں رکھتا رہا
میلے کپڑے
خود گن کر لانڈری میں دیتا رہا
اب میرے گھر میں
وہ نہیں تھے

جو بہت سوں میں بٹ کر بھی

پورے کے پورے میرے تھے

جنھیں میری ہر کھوئی چیز کا پتہ یاد تھا

مجھے کافی دیر ہوگئی تھی

دیر ہو جانے پر کھویا ہوا گھر

آسماں کا ستارہ بن جاتا ہے

جو دور سے بلاتا ہے

لیکن پاس نہیں آتا ہے۔

یہ ان ہزاروں لاکھوں آدمیوں کی نظم ہے جن سے گھر چھوٹ گیا ہے۔ ایک بار رشتے ٹوٹتے ہیں تو جڑتے نہیں کیونکہ وقت کے بہاؤ میں بہت کچھ بدل جاتا ہے۔ وہ ایک کسک چھوڑ جاتے ہیں اور یہ کسک جب جاگتی ہے تو آدمی کو احساس ہوتا ہے کہ جو کچھ اس نے کھویا کتنا گرانمایہ تھا۔ اجنبیت کے ویرانہ میں، دشتِ جلاوطنی میں، اس کسک کا جاگنا ایک سوکھی ٹہنی پر اچانک ایک سرخ پھول کا کھلنا ہے۔ دل کا لہو ہونا ہے۔ ندا کی یہ نظم دیکھیے، عنوان ہے ''رخصت ہوتے وقت'':

رخصت ہوتے وقت

اس نے کچھ نہیں کہا

لیکن ایئرپورٹ پر اٹیچی کھولتے ہوئے

میں نے دیکھا

میرے کپڑوں کے نیچے

اس نے اپنے دونوں بچوں کی تصویر چھپادی ہے

تعجب ہے

چھوٹی بہن ہو کر بھی

اس نے مجھے ماں کی طرح دُعا دی ہے

آخری دو مصرعوں نے نظم کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ بچوّں کی تصویر شاعر کو بچوّں کا نگہبان، سرپرست بلکہ پالنہار بناتی ہے۔ ماں کی دُعا بچےّ کے لیے یہی ہوتی ہے کہ بلند اقبال ہو، سو سال جیے، دُودھوں نہائے پوتوں پھلے۔ ایک بہن نے ایک تنہا جلاوطن بھائی کو صرف اپنے بچوّں کی تصویریں دے کر اس کے بنجر وجود میں انسانی رشتوں کے کتنے سرچشموں کے دہانے کھول دِیے ہیں۔ یہ کتنی سیدھی سادی نظم ایک قولِ محال کے پر لگا کر کتنی بلندیوں کو چھو لیتی ہے۔

اکثر یہ بلندیاں نظموں کو جیٹ ہوائی جہاز کے انجن لگانے کے باوجود حاصل نہیں ہوتیں۔ عموماً ہم ناکام نظموں کا ذکر نہیں کرتے، لیکن ان کی ناکامی میں کامیاب نظموں کے راز پنہاں ہوتے ہیں۔ ندؔا کی ایک نظم ہے ''والد کی وفات پر'' اس میں ندؔا بتانا چاہتا ہے کہ:

تمھاری قبر پر میں فاتحہ پڑھنے نہیں آیا
مجھے معلوم تھا تم مر نہیں سکتے
تمھاری موت کی سچیّ خبر جس نے اُڑائی تھی
وہ جھوٹا تھا

پھر ندؔا مختلف فرضی دلائل کے ذریعہ بتاتا ہے کہ باپ تو خود اس کے اندر زندہ ہے:

تمھارے ہاتھ
میری انگلیوں میں سانس لیتے ہیں
میں لکھنے کے لیے جب بھی قلم کاغذ اُٹھاتا ہوں
تمھیں بیٹھا ہوا
میں اپنی ہی کرسی میں پاتا ہوں

ایسے دلائل کے ذریعہ ندؔا اس نتیجہ پر پہنچتا ہے:

تمھاری قبر پر جس نے تمھارا نام لکھا ہے
وہ جھوٹا ہے
تمھاری قبر میں میں دفن ہوں

تم مجھ میں زندہ ہو

کبھی فرصت ملے تو فاتحہ پڑھنے چلے آنا

پوری نظم فکرِ معکوس سے لبریز اور آخری قولِ محال کی ایسی مثال جو بالآخر مضحکہ خیز ائکل سوچ بن جاتی ہے۔ یہاں فکر و احساس کی وہ سچائی اور سادگی نہیں جو ٹیچی میں بچوں کی تصویر رکھنے میں ہے۔ وہاں بہن کا بھولپن ہے، یہاں شاعر کی طرّاری ہے۔ دونوں نظموں میں فرق شاعری اور سوفسٹری کا ہے۔ دلائل سے آپ دن کو رات ثابت کر سکتے ہیں لیکن اس سے نظم میں نہ دن کی روشنی رہے گی نہ رات کی پُراسرار کیفیت۔ صرف فکرِ طرّار کی چھل کپٹ رہ جائے گی جو شریر بچّہ کی ''بارِیشِ بابا ہم می بازی'' کی مانند بیزار کُن بن جائے گی۔

ترقی پسندوں کے برعکس ندا نے جس دُنیا میں آنکھ کھولی وہ آزادی کے بعد کی دُنیا تھی۔ جو عہدِ غلامی سے بھی بدتر ثابت ہوئی کیونکہ خونچکاں فسادات، زبردست بھرشٹا چار سے بھری ہوئی اور دُنیا کو بہتر بنانے کی ہر آئیڈیولوجی اور خواب سے تہی دامن تھی۔ زوالِ روس کے ساتھ اشتراکی آئیڈیالوجی کی شکست تخلیقی فنکاروں کے لیے کوئی خوشگوار تجربہ ثابت نہیں ہوئی۔ جدید افسانہ کا تو ذکر ہی کیا کہ وہ تو اب تو قعرِ گمنامی میں فراموش ہو چکا ہے۔ جدید شاعری کا بھی سرمایہ افسوسناک حد تک قلیل، تنک مایہ اور معمولی رہا ہے۔ حالانکہ نظریاتی جکڑ بندیوں سے آزاد ہونے کے بعد توقع تھی کہ شاعری کو نئی جولا نگاہیں میسّر آئیں گی۔ سوائے ایک دو یا دو تین شاعروں کے اس ضمن میں کسی بھی شاعر کی کارکردگی غیر معمولی تو کیا اطمینان بخش بھی نظر نہیں آتی۔ ایسا لگتا ہے ان کے پاس شاعری کے موضوعات ہی نہیں۔ مابعد جدیدیت کے نظریہ ساز اسے آئیڈیالوجی کے فقدان اور ہیئت پسندی پر محمول کرتے ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو مشرق و مغرب کی اور زبانوں کا بھی یہی حال ہوتا جو نہیں ہے۔ لہٰذا میں تو اسے آزادی کے بعد مسلم اقلیت اور اُردو زبان پر پڑی بپتا اور تخلیقی صلاحیتوں کے فقدان کے طور پر ہی دیکھتا ہوں۔ بہر حال یہ ایک الگ بحث کا موضوع ہے۔

ندا جس دُنیا میں رہتا ہے اس میں غیر اطمینانی کے اسباب جتنا کہ وہ یا ہم سمجھ رہے ہیں اس سے کہیں زیادہ ہیں لیکن اب اس دُنیا کو بدلنے کے اس کے پاس دوسرے جدید شعرا

کی مانند کوئی نظریات نہیں رہے سوائے اس کے کہ نظام سیاست اور معاشرت کو بدلنے کے بجائے وہ آدمی کو بدلے۔ اسے ضرورت انقلابی یا کمیشار کی نہیں جو خارجی دُنیا کو بدلتا ہے بلکہ صوفی درویش یا سنت کی ہے جو آدمی کو اندر سے بدلتا ہے۔ ندؔا کے اس احساس کو معنویت ملتی ہے اس ہندوستانی روایت سے جس نے کبیؔر، تلسی داس، میرؔا بائی، رحیؔم اور سور داؔس کو پیدا کیا جس سے ندؔا واقف ہے، لیکن اُردو شعرا باوجود فراقؔ گورکھپوری کی کوششوں کے واقفیت پیدا نہ کر سکے۔

ایک معتبر سیاسی آئیڈیالوجی کی عدم موجودگی میں ندؔا کی وابستگی بھکتی واد اور رُوحانی روایت کی بخشی ہوئی انسان دوستی سے ہے جس نے اس کی شاعری کو ایک نیا موڑ دیا ہے۔ اس موڑ کی اپنی پنہائیاں بھی ہیں اور خدشات بھی۔ دُنیا چاہے اتنی نابکار اور ستم شعار سہی، بہر حال اس میں آدمی کو جینا ہے۔ لہٰذا موافقت اور بغاوت، مفاہمت اور انحراف، یا اگر دُنیا سازگار نہیں تو برہم زن اور اگر زمانہ با تو نہ سازد تو باز مانہ بساز کی کشمکش نے ندؔا کی شاعری کو ایک ایسی رزم گاہ بنا دیا ہے جہاں تیر کبھی نشانہ پر بیٹھتا ہے، کبھی خطا ہوتا ہے۔ ندؔا کی ایک نظم ہے۔ عنوان ہے ''شکایت'':

تمھاری شکایت بجا ہے
مگر تم سے پہلے بھی
دُنیا بھی تھی
یہی آج بھی ہے
یہی کل بھی ہوگی
تمھیں بھی اسی اینٹ پتھر کی دُنیا میں
پل پل بکھرنا ہے
جینا ہے مرنا ہے
بدلتے ہوئے موسموں کی یہ دُنیا
کبھی گرم ہوگی

کبھی سرد ہوگی
کبھی بادلوں میں نہائے گی دھرتی
کبھی دُور تک
گرد ہی گرد ہوگی
فقط ایک تم ہی نہیں ہو
یہاں جو بھی اپنی طرح سوچتا ہے
زمانے کی نیرنگیوں سے خفا ہے
ہر اِک زندگی اِک نیا تجربہ ہے
مگر جب تلک یہ شکایت ہے زندہ
یہ سمجھو زمیں پر محبت ہے زندہ۔

لاگ نہ سہی لگاؤ سہی، ایک رشتہ تو قائم ہے۔ یہ رشتہ ٹوٹ جائے تو آدمی بکھر جائے۔ شکایت میں مفاہمت پنہاں ہے لیکن مکمّل مفاہمت، جو زمانے کے نشیب و فراز، اور ظلم و ستم کو دیکھ نہیں سکتی، جو عموماً موکش اور نجات کے متمنّی مذہبی لوگوں، یا دولت و آسودگی میں مگن خود مطمئن خنزیروں کو پیدا کرتی ہے، ایسی مفاہمت ندؔا کو منظور نہیں۔ لہٰذا شکایت دُنیا کی حکایت ہی کا جزوِ لاینفک ہے۔

اب ندؔا کی ایک اور نظم دیکھئے۔ عنوان ہے ''انتشار'':

ہر ایک جرم نام ہے
جو نام سنگسار ہے
وہ نام بے قصور ہے
قصور وار بھوک ہے
جو مدّتوں سے رائفل ہے
چیخ ہے
پکار ہے

یہی گنہگار ہے
نہیں یہ بھوک تو کسی محل کی پہریدار ہے
غریب تابعدار ہے
گنہگار ہے محل
مگر محل تو خود

سیاستوں کا اشتہار ہے
سیاستوں کے اِرد گرد بھی کوئی حصار ہے
عجیب انتشار ہے
نہ کوئی چور چور ہے
نہ کوئی ساہوکار ہے
یہ کیسا کاروبار ہے
خدا کی کائنات کا

خدا ہی ذمہ دار ہے

یہ نظم بہت اچھی نہیں ہے قافیوں کا التزام ہے، لیکن اس سے کوئی خوشگوار آہنگ ترکیب نہیں پاتا۔ نظم کے فریم ورک میں ندؔا نے دُنیاوی انتشار کے متعلق سوچ کو راہ دی ہے لیکن ندؔا کے سوچنے میں کوئی گہرائی نہیں ہے۔ سوچ بہت سطحی بلکہ پیش پا افتادہ ہے، جس کا فطری انجام ہاری ہوئی فکر کا خدا کی کائنات کا خدا ہی ذمہ دار ہے کی شکست خوردگی پر ہوتا ہے۔ مارکسی فکر سے عدم واقفیت یا اس سے بے اطمینانی کا انجام حالات کی ستم ظریفی پر اسی شکست خوردگی اور بے عملی پر ہونا تھا۔ دیکھئے چور چور ہے اور ساہوکار بھی ساہوکار نہیں چور ہی ہے جو آج کے اقتصادی گھوٹالوں کا ناقابلِ معافی مجرم ہے۔ اگر ندؔا سمجھتے ہیں کہ دُنیا کا خالق اور رکھوالا خدا ہے، تو دُنیا کی آج کی نہیں پوری تاریخ کا منظر نامہ کا ذمہ دار خدا ہی ہے جس کے رحیم کریم اور Benevolent ہونے کا تصوّر مشکوک ہو جاتا ہے۔ اور مابعد الطبعیاتی بغاوت کی راہ کشادہ کرتا ہے۔ ندؔا اس بغاوت کی طرف قدم اٹھانے سے ہچکچاتا ہے۔ دُنیا کا منظر نامہ ایسا

ہے کہ خدا کے ہونے نہ ہونے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اور ایک پُر انتشار دور میں خدا کی بنائی ہوئی کائنات کے قبول کرنے کی طرف انکار کا باغیانہ رویہ فکر کی سطح پر جرأت مندانہ قدم کا تقاضا کرتا ہے۔ چاہے کچھ حاصل ہو یا نہ ہو لیکن یہ قدم سفید و سیاہ کو الگ کرنے کے لیے ناگزیر ہے۔ ندا یہ قدم نہیں اُٹھاتا۔ سارتر اور راشد کی طرح خدا کے Benevolent تصوّر سے دامن کش نہیں ہوتا۔

نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جدید دُنیا میں انتشار کا سبب نہ تو انسانی خباثت کے طور پر سامنے آتا ہے نہ الحاد کی صورت میں نہ ایوان کاراموزوف کی صورت میں جو خدا کا انکار نہیں کرتا بلکہ اس دُنیا میں آنے کی اپنی ٹکٹ واپس کر دیتا ہے۔ ندا کے اندر رہا ہوا ایک مذہبی احساس الحاد سے گھبراتا ہے۔ خدا سے توقعات وابستہ کرتا ہے اور فکر کی لنگوٹی میں کلبیت کو پھاگ کھیلنے نہیں دیتا۔ ورنہ کلبیت اسے اپنا پہلا سبق سکھاتی کہ خدا ہی دُنیا کا ذمہ دار نہیں رہا۔ ایک غلط چیز کو پیدا کر کے وہ اسے بھول چکا ہے اور اس کا تیاگ کر چکا ہے اور انسانیت کے دکھ درد اور غم واندوہ کی وہ کوئی ذمہ داری قبول نہیں کرتا۔ اس دُنیا میں غم کے بے ستون کو توڑ کر جوئے شیر لانے کی پوری ذمہ داری انسان پر آتی ہے۔ اور اب انسانیت کی وہ درانتی ٹوٹ چکی ہے جو بے ستون کو توڑ سکتی ہے۔ جوئے شیر اب انسان کا آنسو بن کر رہ گئی ہے اور انسان کا مقدّر غلیظ جھونپڑ پٹیوں کی گندی نالیوں پر اکتفا کرنے پر اگر مجبور نہیں تو اس پر قناعت کر چکا ہے۔ اس قناعت اور مفاہمت پر ایک نظم ندا کے پاس ہے۔ عنوان ہے "نیا دیوتا":

وہ جب تک جیا
دوستوں کو بے وقوف بناتا رہا
رشوت
بے ایمانی
جھوٹ
ہر طریقہ سے دولت کماتا رہا
وہ اپنے جیتے جی

اپنے بچوں کو پڑھا لکھا کر
اُنھیں باعزت بنا کے
سکون کے ساتھ مر گیا
کیا ضرورت ہے ہر بار اسی کو دیوتا بنا کر پوجیں
جس میں کوئی بھی انسانی برائی نہ ہو

یہ خراب نظم نتیجہ ہے اس شاعرانہ چونچلے بازی کا جو اپنی چونچ میں دُنیا سے سمجھوتہ کا سورج لیے ہوئے ہے۔ سمجھوتہ ایک قسم کا برتاؤ ہے، دُنیا کے ساتھ — کوئی اخلاقی رویّہ نہیں۔ اس میں طنز خصوصاً اپنی ذات پر طنز کا عنصر بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ بات اخلاقیات کی آ گئی ہے کہ کون سے آدمی کو اچھا یا بُرا سمجھا جائے۔ تو میں یہ بتا دوں کہ دُنیا میں ظالم بادشاہوں سے لے کر غضبناک جاگیرداروں، ٹھنڈے کلیجے خون کرنے والا مافیا سے لے کر بھرشٹاچاری سیاست دانوں تک سبھی لوگ اپنے بیوی یا اپنے بچّوں کے لیے اچھے ہی ہوتے ہیں یا اچھے ہوتے بھی ہیں اور نہیں بھی ہوتے۔

ایسے لوگوں پر گاڈ فادر جیسی کتابیں لکھی جا سکتی ہیں جو ادب نہیں ہوتا۔ ادب میں کردار کے کھرے کھوٹے کی پہچان کا طریقہ افسانہ، ناول اور ڈرامے کے پاس ہے۔ اور شاعری بھی جب اس قسم کی کوشش کرتی ہے تو براؤننگ (Browning) کے ڈرامائی مونولوگ کا اسلوب اپناتی ہے جس میں ہر لفظ کے قطرۂ شبنم کو Irony کی کرن چمکاتی ہے۔ ندا میں جو طفلانہ شرارت کا عنصر ہے وہ سمجھتا ہے کہ وہ اپنی بذلہ سنجی، استدلالی قوت، اور سوفسٹری کے ذریعے ہر غلط چیز کو صحیح ثابت کر کے لوگوں کو چکرا دے گا۔ ایسے مرحلوں پر سمجھ دار شاعر دو باتوں کا خاص خیال رکھتا ہے۔ ایک تو یہ کہ آیا اس کی بذلہ سنجی، استدلالی قوت اور طنز میں واقعی اتنی طاقت ہے، اور دوسری یہ کہ آیا ایسے موضوعات شاعری کے فریم ورک میں سما سکتے ہیں یا وہ فکشن اور ڈرامے کے موضوعات ہیں۔

اسی قبیل کی ایک نظم ہے ''کوئی اکیلا کہاں ہے'' یہ نظم ان شاعروں کا گویا دندان شکن جواب ہے جو دورِ جدید کے ویرانہ میں تنہا آدمی کی شاعری کرتے ہیں۔ حالانکہ خود ندا کی

غزلوں اور نظموں سے یہ بتایا جا سکتا ہے کہ بے وطنی، خاندان سے دُوری، وغیرہ وغیرہ کے سبب خود اس کے یہاں تنہائی کا گہرا احساس ہے۔ لیکن ندؔا جب ایک طرزِ احساس کا منہ چڑانے پر آ جائے تو کس میں طاقت ہے کہ اسے روکے۔ اسے اپنے قلم کی طاقت پر پورا بھروسہ ہے۔ یعنی وہی طاقت جو دن کو رات ثابت کر سکتی ہے۔ تنہائی آدمی کا کتنا زبردست مسئلہ ہے اور کیسا آفاقی اور ازل گیر و ابدتاب مسئلہ ہے اور میرؔ و غالبؔ کے ''شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے'' اور ''کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ'' سے لے کر فیض کی ''اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا'' کے علاوہ مغرب کی شاعری اور فکشن میں کیسے جانکاہ طریقہ پر بکھرا پڑا ہے ندؔا نے اس سے معمولی واقفیت پانے کی بھی کوشش نہیں کی۔ اسے تو نظم میں یہ ثابت کرنا ہے کہ اکیلاپن آدمی کی فرصت کا فلسفہ ہے اور اسے غلط ثابت کرنے کے لیے وہ جس شاعرانہ استدلال سے کام لیتا ہے اس میں آسمانی صحیفوں کی آیتوں اور شلوکوں کی تقدیس ہے:

شکریہ!
اے درخت تیرا
تیری گھنی چھانو میرے رستہ کی دلکشی ہے
شکریہ!
اے چمکتے سورج تری شعاعوں سے
میرے آنگن میں روشنی ہے
شکریہ!
اے چہکتی چڑیا
ترے سُروں سے
مری خموشی میں نغمگی ہے
پہاڑ
میرے لیے موسم سجا رہا ہے

کوئی اکیلا کہاں ہے
زمیں کے ذرّے سے آسماں تک
ہر اِک وجود اِک کارواں ہے
زمیں ماں ہے
ہر ایک سر پر
ہزار رشتوں کا آسماں ہے
بٹی ہوئی سرحدوں میں
سب کچھ جڑا ہوا ہے
اکیلا پن
آدمی کی فرصت کا فلسفہ ہے۔

سوال یہ ہے کہ قدرت کی ان تمام نعمتوں سے تو ہر آدمی فیضیاب ہے پھر بھی آدمی سماجی، نفسیاتی اور مابعدالطبعیاتی سطح پر اکیلے پن کے احساس کا کم یا زیادہ شکار رہے۔ نہ ہوتا تو اکیلے پن کا لفظ ہی نہ ہوتا۔ ہر لفظ ایک احساس کا آئینہ ہوتا ہے۔ ندؔا کی یہ نظم خود اس بات کی دلیل ہے کہ اکیلا پن جیسی کوئی چیز ہے جس کے بطلان کے لیے یہ نظم وجود میں آئی ہے۔ ندؔا کا استدلال حقیقی نہیں جذباتی ہے۔ بیشک درخت رستہ کی دلکشی ہے جسے ہر آنکھ دیکھتی ہے لیکن کوئی آنکھ اس بوڑھی عورت کو بھی دیکھ لیتی ہے جس کا دُنیا میں کوئی نہیں اور جو اس درخت کے نیچے زندگی کے تنہا دن کاٹ رہی ہے۔ اس حقیقت کو دیکھنے پر ہمارا اصرار نہیں اور درخت کی خوبصورتی سے ہمیں انکار نہیں۔ لیکن مظاہرِ فطرت کا حسن انسان کی ارزانی، زبونی اور تنہائی کی تلافی نہیں۔ دونوں حقائق اپنا وجود رکھتے ہیں۔ تنہائی ایک احساس ہے جس کا کوئی مداوا نہیں چاہے وہ ہرے بھرے شہر میں رہتا ہو یا بھرے پُرے خاندان میں۔ یہ بالکل وہی احساس ہے جو سب کچھ پا کر بھی کسی چیز کی کمی کو محسوس کرتا ہے۔ غالبؔ کے اس شعر میں اس احساس کی نہایت معنی خیز ترجمانی ہوئی ہے:

میں نامراد دل کی تسلی کو کیا کروں
مانا کہ ترے رُخ سے نگہ کامیاب ہے

کچھ ایسے ہی ایک احساس کا، کھوئے ہوئے سے کچھ کا، تھوڑی سی کمی کے رہ جانے کا اظہار ندا کی ایک بے حد خوبصورت نظم میں ہوا ہے:

ہر نظم مکمّل ہوتی ہے
لیکن وہ قلم سے کاغذ پر
جب آتی ہے
تھوڑی سی کمی رہ جاتی ہے
ہر پریت مکمّل ہوتی ہے
لیکن وہ گگن سے دھرتی پر
جب آتی ہے
تھوڑی سی کمی رہ جاتی ہے
ہر جیت مکمّل ہوتی ہے
سرحد سے وہ لیکن آنگن میں
جب آتی ہے
تھوڑی سی کمی رہ جاتی ہے
ہر نظم نئی
ہر پریت نئی
ہر جیت نئی کہلاتی ہے
ہر بار مگر لگتا ہے یونہی
تھوڑی سی کمی رہ جاتی ہے

بعض سیاسی، سماجی اور اخلاقی موضوعات پر ندا کے یہاں دلچسپ نظمیں ملتی ہیں، یہاں طنز کارگر ہے۔

''چھوٹا آدمی'' اس نوع کی ایک نظم ہے۔ چھوٹا آدمی یا عام آدمی، شعر و ادب کا موضوع ہے، سیاسی شطرنج کا مہرہ ہے، مذاہب کا ادنیٰ شکار ہے، اور تاریخ میں ہمیشہ ستایا

ہوا، کچلا ہوا، اور دُکھوں کا انبارِ بے پایاں رہا ہے۔ اقبالؔ کے یہاں عظمتِ انسانی کے نغمے اور فوق الانسان کے فلسفے ہیں۔ ترقی پسندوں نے عوام کی طاقت کے گیت گائے ہیں۔ فیضؔ اور دوسرے شعرا نے ''ہم لوگ'' کے عنوانات سے بعض اچھی نظمیں لکھی ہیں۔ لیکن چھوٹے آدمی کو کسی شاعر نے اس طرح نہیں دیکھا جیسا کہ ندؔا نے دیکھا ہے:

تمھارے لیے
سب دُعا گو ہیں
تم جو نہ ہو گے
تو کچھ بھی نہ ہوگا
اسی طرح مر مر کے جیتے رہو تم
تمھیں ہر جگہ ہو
تمھیں مسئلہ ہو
تمھیں حوصلہ ہو
مصوّر کے رنگوں میں
تصویر بھی تم
مصنّف کے لفظوں میں تحریر بھی تم
مقرّر کے نعروں میں تقریر بھی تم
تمھارے لیے ہی
خدا باپ نے
اپنے اکلوتے بیٹے کو قرباں کیا ہے
سبھی آسمانی کتابوں نے تم پر
تمھارے عذابوں کو
آساں کیا ہے
خدا کی بناتی ہوئی اس زمیں پر

جو سچ پوچھو
تم سے محبت ہے سب کو
تمھارے دُکھوں کا مداوا نہ ہوگا
تمھارے دُکھوں کی ضرورت ہے سب کو

''قومی یک جہتی'' ہمارے زمانے میں ایک تحریم کی شکل اختیار کر گئی ہے۔ اس موضوع پر بڑے سیمینار، کانفرنسیں اور جلسے ہوتے ہیں اور نہایت ہی پاکیزہ خیالات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ لیکن ہمارے عیّار رمنافق معاشرے کا دستور ہے کہ ''جوں بہ خلوت می روند آں کارِ دیگر می کنند'' جو ذہن کے تاریک گوشوں میں چھپے ہوئے تعصّبات کے کیڑوں کو حرکت میں لانے سے عبارت ہے۔ ندا حسبِ معمول ایک شریر بچّہ کی طرح قومی یکجہتی وہاں پاتا ہے جہاں گنہگار تو پہنچتے ہیں لیکن ان مقدّس ہستیوں کا گزر نہیں جن کے نیک آسمانی منصوبوں نے زمین کو فتنہ وفساد سے بھر دیا ہے۔ ندا کی یہ نظم منٹو کی یاد دلاتی ہے:

وہ طوائف
کئی مردوں کو پہچانتی ہے
شاید اسی لیے
اس کے کمرے میں
ہر مذہب کے بھگوان کی ایک ایک تصویر لگی ہے
یہ تصویریں
لیڈروں کی تقریروں کی طرح نمائشی نہیں
اس کا دروازہ
رات گئے تک

ہندو
مسلم
سکھ

عیسائی
ہر ذات کے آدمی کے لیے کھُلا رہتا ہے
خدا جانے
اس کے کمرے کی سی کشادگی
مسجد اور مندر کے آنگنوں میں کب پیدا ہوگی

''کامیاب آدمی'' کا قولِ محال بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ اتنی مختصر سی نظم میں کتنے دور و دراز کے اندیشوں کو ندؔا نے سمیٹ لیا ہے:

وہ گالی کھا کے مسکراتا ہے
ہر ذلت کو بھول جاتا ہے
ہر ایک کی ہاں میں ہاں ملاتا ہے
اسے کامیابی کا راستہ مل گیا ہے
وہ بہت جلد
دوسروں کو ستانے کے قابل ہو جائے گا

شاعری میں تازہ کار تخیل کی ایک پہچان انوکھے خیال اور اچھوتے موضوع پر نظم کی تشکیل ہے۔ ''آخری سچ'' ایک ایسی ہی نظم ہے۔ شاعری میں اس احساس سے تو ہم واقف ہیں کہ ایک ازلی بیقراری، ایک ابدی اضطراب، ایک مسلسل جستجو، ایک بے منزل سفر، زندگی کو حرکت اور تڑپ عطا کرتی ہے یعنی وہی بات کہ وصل میں مرگ آرزو ہجر میں لذتِ طلب، لیکن ندؔا احساس کے اس شعلے کو مذاہب عالم کے خرمنوں میں لے جاتا ہے۔ اس جھنجھٹ میں پڑے بغیر کہ آخری سچائی کون سے مذہب کے پاس ہے۔ وہ آخری سچائی کی اہمیت ہی کو ثانوی بنا دیتا ہے:

وہی ہے زندہ
بزرگ سچائیوں کی راہوں
تجربوں کا عذاب ہے جو
سکوں نہیں

اضطراب ہے جو

ایسے آدمی کے لیے ندؔا جو دُعا مانگتا ہے وہی نظم کو ایک تعجب خیز موڑ دے کر اسے نئی معنویت عطا کرتی ہے:

دُعا کرو

آسمان سے اس پر

کوئی صحیفہ اُتر نہ آئے

کھلی فضاؤں میں

آخری سچ کا زہر

پھر سے بکھر نہ جائے

جو آپ اپنی تلاش میں ہے

وہ دیوتا بن کے مر نہ جائے۔

ندؔا اس معنی میں واقعی ایک باغی شاعر ہے کہ وہ مروّج اور مصدقہ سچائیوں اور قدروں کو قبول کرنے کی بجائے ایسے خیالات اور تجربات پیش کرتا ہے جو ہمیں چونکاتے اور دھچکا پہنچاتے ہیں۔

چونکانے کا اس کا طریقہ کار مروّجہ قدروں کو سر کے بل کھڑا کر دینے کا ہے۔ قولِ محال طنز اور مزاح ان تینوں کی ہلکی سی آنچ پا کر اس کی نظمیں ہمارے فکر و احساس پر اَن دیکھی راہوں سے حملہ کرتی ہیں۔ ہم چونکتے ہیں۔ جھنجھلاتے ہیں، مسکراتے ہیں۔ اور ہار مان جاتے ہیں۔ ''مجھے یاد ہے۔''، ''صورت سے مورت تک''، ''غلط نشانہ''، ''ناراض آدمی'' ایسی ہی نظمیں ہیں۔

ایک نظم ''سچائی'' ملاحظہ فرمایئے جو اس رنگ کی عمدہ مثال ہے۔:

وہ کسی ایک مرد کے ساتھ

زیادہ دن نہیں رہ سکتی

یہ اس کی کمزوری نہیں

سچّائی ہے
لیکن جتنے دن وہ جس کے ساتھ رہتی ہے
اس کے ساتھ بے وفائی نہیں کرتی
اسے لوگ بھلے ہی کچھ کہیں
مگر کسی ایک گھر میں
زندگی بھر جھوٹ بولنے سے
الگ الگ مکانوں میں سچّائیاں بکھیرنا
زیادہ بہتر ہے

یہ ہرجائی پن جب ایک ماورائی شکل اختیار کرتا ہے تو ندؔا کا خدا بھی کسی ایک گھر میں قید ہونے کے بجائے چاروں طرف سچّائیاں بکھیرتا ہے۔ خدا کا یہ وحدت الوجودی تصور ندؔا کے یہاں کسی ذاتی روحانی ضرورت سے زیادہ فرقہ پرستی اور فسادات کا ردِّ عمل ہے۔ محمد علوی کے یہاں خدا کے نہ ہونے کا غم ہے، گویا اس نے اپنی بے یقینی کے کرب کو گوارا کرلیا ہے۔ ندؔا کے لیے خدا کے نہ ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ وہ ہے لیکن اب انسان کی مذہبی فتنہ پردازیوں سے بیزار ہوکر مندر مسجد کی دُنیا سے دور چلا گیا ہے۔ اس دُنیا میں تھا تو اسے لوگوں نے پہچانا نہیں جس طرح بہت پہلے گانو کے بزرگوں نے اسے پہچانا تھا، دیکھا تھا، پوجا تھا۔ یہیں تھا وہ یہیں بچوّں کی آنکھوں میں، لہکتے سبز پیڑوں میں ہواؤں میں مہکتا تھا۔ ندی کے ساتھ بہتا تھا۔ ابھی بھی وہ روز چاند بن کر آتا ہے، سورج بن کر جگمگاتا ہے۔ ماں کے گہنوں میں کھنکتا ہے۔ چھپ کر بہنوں میں ہنستا ہے۔ وہ مزدور کے پسینہ میں بھی ہے، اور برسات کے مہینے میں بھی لیکن اب ہمارے کان بہرے ہیں، ہماری رُوح اندھی ہے۔ ہم اسے نہ دیکھ سکتے ہیں نہ اس کی آواز کو سن سکتے ہیں چنانچہ وہ غصّہ ہوکر آسمان پر لوٹ جاتا ہے، اور خدا بن کر قہر ڈھاتا ہے۔ جب تک خدا مظاہرِ فطرت میں تھا، درختوں، پرندوں، بچوّں کی ہنسی، ماں کے پیار، نسائی پیکر کے حسن اور انسانی محنت میں رحمتوں اور برکتوں کی صورت تھا۔ شاید اس کا کوئی نام بھی نہیں تھا۔ اب آسمان پر چلا گیا تو اس کا نام خدا ہوگیا اور کام قہر ڈھانا۔ وہ

مندر اور مسجد میں قید ہو گیا تو فتنہ و فساد بن گیا۔

خدا کو مذاہب کی جکڑ بندیوں سے آزاد کرانے کے لیے ندا نے ایک طرف تو نیچر پنتھے ازم (Nature Pantheism) کا سہارا لیا ہے، دوسری طرف خدا کو خود کی ذات کا حصہ بنالیا:

نذی میرے اندر سے ہو کر گزرتی تھی
آ کاش
آنکھوں کا دھوکہ نہیں تھا
یہ بات ان دنوں کی ہے
جب اس زمیں کو
عبادت گھروں کی ضرورت نہیں تھی
مجھی میں خدا تھا

تیسری طرف ندا نے خدا اور انسان کے درمیان وہ رِشتہ قائم کیا جس کی بہترین ترجمانی حضرت موسیٰ اور گڈریہ کی وہ حکایت کرتی ہے جس میں گڈریہ کہتا ہے کہ خدا مجھے ملے تو میں اسے نہلاؤں، کھانا کھلاؤں، بالوں میں کنگھی کروں۔ یہاں شاعر فطرت سے الگ خدا کو بطور شخص کے دیکھتا ہے لیکن اپنے شعور کو بچّہ کی معصومیت کی سطح پر ہی رکھتا ہے۔ اگر خدا چاند ستاروں، آفتاب، زمین اور فطرت سے الگ کوئی چیز نہیں تو وہ انسانی عوامل اور اس کی ضرورتوں سے بھی الگ کوئی چیز نہیں۔ یہ رِشتہ پھر آقا اور غلام کا نہیں۔ باپ اور بچّہ کا بن جاتا ہے۔ ندا کی ''حمد'' اس رِشتہ کی بہت ہی اچھی ترجمانی کرتی ہے:

نیل گگن میں بیٹھے
کب تک چاند ستاروں سے جھانکو گے
پربت کی اُونچی چوٹی سے
کب تک دُنیا کو دیکھو گے
آدرشوں کے بند صحیفوں میں
کب تک آرام کرو گے

میرا چھپر ٹپک رہا ہے
بن کر سورج اُسے سکھاؤ
خالی ہے آٹے کا کنستر
بن کر گیہوں اس میں آؤ
ٹوٹ گیا ہے ماں کا چشمہ
شیشہ بن کر اُسے بناؤ
چپ چپ ہیں آنگن میں بچّے
بن کر گیند اُنھیں بہلاؤ
شام ہوئی ہے
چاند اُگاؤ
پیڑ ہلاؤ
ہوا چلاؤ
کام بہت ہیں
ہاتھ بٹاؤ اللہ میاں
میرے گھر میں آ ہی جاؤ اللہ میاں

''میرے گھر میں آ ہی جاؤ اللہ میاں'' ندؔا کی دی ہوئی فٹ نوٹ کے مطابق یو پی کے ایک لوک گیت کا مصرع ہے، گویا لوک گیتوں میں خدا کا یہ معصومانہ تصوّر زندہ ہے۔ آدمی کے اندر موسیٰ کا گڈریہ مرا نہیں اس سلسلے کی نظموں میں سب سے اچھی نظم غزل کے فارم میں ہے جس کا عنوان فہرست میں ''گرج برس'' دیا گیا ہے۔ پانچ شعروں کی اس نظم میں لوک گیت، بھکتی رس، تاریخ، منطق اور انسان دوستی، کی دھنک کے رنگ بکھرے پڑے ہیں:

گرج برس پیاسی دھرتی پر پھر پانی دے مولا
چڑیوں کو دانے، بچّوں کو گڑ دھانی دے مولا

دو اور دو کا جوڑ ہمیشہ چار کہاں ہوتا ہے
سوچ سمجھ والوں کو تھوڑی نادانی دے مولا
پھر روشن کر زہر کا پیالہ، چمکا نئی صلیبیں
جھوٹوں کی دُنیا میں سچ کو تابانی دے مولا
پھر مورت سے باہر آکر چاروں اور بکھر جا
پھر مندر کو کوئی میرا دیوانی دے مولا
تیرے ہوتے کوئی کسی کی جان کا دشمن کیوں ہو
جینے والوں کو مرنے کی آسانی دے مولا

کہنے کو تو میں نے یہ بات کہہ دی کہ ندؔا کی شاعری میں خدا پر نظمیں ملک میں فرقہ پرستی کا ردِعمل ہیں۔ گویا خدا ندؔا کے دل میں اتنا نہیں جتنا دماغ میں ہے۔ یعنی وہ ایک دانشورانہ حربہ ہے تنگ نظر مذہبیت کے خلاف نبرد آزمائی کا۔ لیکن محولہ بالا نظم میں دل سے جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے کی کچھ ایسی کیفیت ہے کہ لگتا ہے کہ ندؔا کے دل کی گہرائیوں میں ایک مذہبی یا دوسرے لفظوں میں رُوحانی احساس پنہاں بھی ہے اور خفتہ بھی جو اس وقت جاگ اُٹھا ہے جب جھوٹوں کی دُنیا میں سچ کی تابانی گنگنانے لگتی ہے، اب میرا دیوانی والا شعر لیجیے۔ یہ میرا سے ایک والہانہ لگاؤ کے بغیر نوکِ قلم پر آ ہی نہیں سکتا۔ ہمارے بہت سے شعرا نے فرقہ پرستی اور فسادات کے خلاف نظمیں اور غزلیں لکھی ہیں جو بہت اثر انگیز ہیں۔ لیکن میرے خیال میں ندؔا فاضلی واحد شاعر ہے جس نے مذہب کے نام پر روا رکھی گئی بہیمانہ خونریزی کا جواب مذہب ہی کے ہتھیار سے دیا اور اس خدا کا تصوّر پیش کیا جو ویدانت، تصوّف، بھکتی واد، اور لوک گیتوں پر مبنی تمام انسانیت کا خدا ہے جو شہ رگ کے قریب ہے، دل کی دھڑکن ہے، فطرت کے رگ و ریشہ میں قوتِ نمو بن کر دوڑ رہا ہے، جو گرجتا ہے اور برستا ہے، اور چڑیوں کو دانے اور بچّوں کو گڑ دھانی دیتا ہے۔ اس خدا پر ندؔا نظمیں غزلیں بھی عوامی محاورے اور بچّوں کے کھلنڈرے لہجہ میں لکھتا ہے۔ خدا کے ساتھ یہ کھلواڑ اُردو شاعری میں بالکل نئی چیز ہے اور صرف ندؔا سے منسوب ہے۔ یہ غزل دیکھیے:

بندرابن کے کرشن کنہیا اللہ ہو
بنسی ، رادھا ، گیتا گیاّ اللہ ہو
تھوڑے تنکے،تھوڑے دانے ،تھوڑا جل
ایک ہی جیسی ہر گوریاّ اللہ ہو
جیسا جس کا برتن ویسا اس کا تن
گھٹتی بڑھتی گنگا میاّ اللہ ہو
ایک ہی دریا نیلا پیلا لال ہرا
اپنی اپنی سب کی نیاّ اللہ ہو
مولویوں کا سجدہ پنڈت کی پوجا
مزدوروں کی ہیاّ ہیاّ اللہ ہو

ایسا لگتا ہے ندؔا کے اندر رہا ہوا شریر بچہ زمین پر قائم کی ہوئی مندر مسجد کی تحریمات ہی کو توڑتا پھوڑتا نہیں بلکہ آسمان کی طرف بھی لپکتا ہے اور خدا کو جس کے لیے زمین بازیچۂ اطفال تھی، کھینچ کر زندگی کے اس کھیل میں اپنے ساتھ شامل کرتا ہے جس میں خدا اگر صحیح داؤ نہیں لگاتا، تو اپنے رحیم وکریم ہونے سے زیادہ اپنے قہار وجبار ہونے کا ثبوت دیتا ہے۔ کھیل کھیل ہی میں، مذاق مذاق ہی میں ندؔا خدا کو جتلا دیتا ہے کہ تُو ہی بادل، چاند، ستارا، ہریالی ہے اور تو ہی ناگاساکی بھی ہے۔ جو بڑی گڑ بڑ گھوٹالے والا معاملہ ہے۔ یہ غزل دیکھیے:

کالا امبر پیلی دھرتی یا اللہ
ہاہا ، ہوہو ، ہی ہی ہی ہی ، یااللہ
پیر پیمبر کو اب اور نہ زحمت دے
چولہا چکّی ، روٹی ، سبزی ، یااللہ
کرگل اور کشمیر ہی تیرے نام ہوں کیوں
بھائی بہن ، محبوبہ ، بیٹی یا اللہ
گڑ مصری بھی بھیج کبھی اخباروں میں
کئی دِنوں سے چائے ہے کڑوی یااللہ

تو ہی بادل چاند ستارا ہریالی
اور کبھی تو ناگا ساکی یا اللہ

ناگا ساکی کا ذمہ دار بھی اگر خدا ہی ہے تو پھر مابعد الطبعیاتی بغاوت کے دروازے کھل جاتے ہیں۔لیکن ندا ان دروازوں کے قریب جاتا ہے، پر انھیں کھولتا نہیں۔ یہ دروازے اُردو شاعری میں راشد نے کھولے ہیں۔اور راشد ہوں یا فیض، ندا فاضلی دونوں کو محفوظ فاصلوں پر رکھتا ہے۔وہ بازی گاہ کو دانشورانہ جولا نگاہ میں بدلنا پسند نہیں کرتا۔ کیونکہ وہ ماں، بہن، بیٹی، روٹی اور گڑ دھانی، برستے پانی، اور میرا دیوانی کی قیمت پر انکار اور الحاد کے کرب کا سودا کرنا نہیں چاہتا، الحادی رویّہ اس کے نشاط جُو اور مسرّت اندوز شاعرانہ مزاج سے لگا نہیں کھاتا۔لیکن وہ اتنا سادہ لوح بھی نہیں کہ ناگا ساکی سے چشم پوشی کر کے ساقی گری کی خیر مناتا۔

اسے شر کا شعور حاصل ہے اور وہ اس سے آنکھیں چار کرتا ہے ان لمحات میں اس کا طنز کاری وار کرتا ہے جس کی بہترین مثال اس کی نظم، ایک قومی رہنما کے نام ہے:

مجھے معلوم ہے
تمھارے نام سے منسوب ہیں
ٹوٹے ہوئے سورج
شکستہ چاند
کالا آسماں
کرفیوزدہ راہیں
سلگتے کھیل کے میدان
روتی چیختی مائیں
مجھے معلوم ہے
چاروں طرف جو یہ تباہی ہے
حکومت میں
سیاست کے تماشے کی گواہی ہے

تمھیں
ہندو کی چاہت ہے
نہ مسلم سے عداوت ہے
تمھارا دھرم صدیوں سے تجارت تھا

تجارت ہے
مجھے معلوم ہے لیکن تمھیں
مجرم کہوں کیسے
عدالت میں تمھارے جرم کو ثابت کروں کیسے
تمھاری جیب میں خنجر
نہ ہاتھوں میں کوئی بم تھا
تمھارے رتھ پہ تو
مریادا پرشوتم کا پرچم تھا

ندؔا نے یہ نظم لال قلعہ کے مشاعرے میں ان لوگوں کے سامنے جرأت مندی سے پڑھی تھی جو اس رتھ کے ذمہ دار تھے، آج سے پچاس سال بعد ممکن ہے نظم کی تفہیم کے لیے، رتھ اور پرچم کی تفہیم کے لیے فٹ نوٹ دینے کی ضرورت پڑے۔ اس معنی میں سیاسی نظم چاہے ترقیؔ پسندوں کی ہو یا جدید شاعروں کی تاریخ کے ایک لمحہ میں قید ہوتی ہے۔ وہ زمان و مکان اور تاریخی حالات سے ابدی صداقتوں کی حامل نظموں کی مانند بلند نہیں ہو پاتی۔ یہ سیاسی شاعری کی مجبوری ہے۔ فیضؔ کی نظم ''سیاسی لیڈر کے نام'' رات، نور، سحر کے استعاروں سے کام لیتی ہے اور علامتی اسلوب کو اپناتی ہے لیکن وہ بھی ایک مخصوص تاریخی صورتِ حال کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ندؔا کی نظم راست اسلوب میں ہے۔ گویا اسالیب بھی ان نظموں کی ہنگامی صفات کو آفاقیت کا جوہر عطا نہیں کر پاتے۔ چنانچہ ہمارا یہ سمجھنا کہ آرٹ ہنگامی موضوعات کو ابدیت اور آفاقیت عطا کرتا ہے جزوی صداقت کا حامل ہے۔ گویا وہ نظریۂ شعر جو موضوع کو غیر اہم اور فنکاری کو سب کچھ سمجھتا ہے ہر نوع کی شاعری کا پیمانہ نہیں بن سکتا۔

ندؔا کی رومانی شاعری میں شخصی وارداتوں کا عکس گہرا ہے۔ بڑے شہر میں آنے کے بعد ترقی کوشی کی جدّو جہد میں مبتلا ہونے اور انجام کار کامیاب ہونے کے تجربات نے اس محبت کی یاد کو دھندلا کر دیا جو کسی اور شہر یا آبائی بستی میں کی گئی تھی۔ یہاں غم روزگار، غم عشق سے زیادہ دلفریب ثابت ہوئے۔ اس رومانی احساس کہ آؤ کہ سوزِ مرگِ محبت منائیں ہم یا چلو کہ چل کے چراغاں کریں دیارِ حبیب کی جگہ ایسی کلبیت نے لے لی ہے جو اوّل تو جذبہ محبت ہی کو مشکوک نظروں سے دیکھتی ہے اور جذبہ محبت کو جنسی جبلت سے الگ نہیں کر پاتی:

میں نہیں سمجھ پایا آج تک اس اُلجھن کو
خون میں حرارت تھی یا تری محبّت تھی
قیس ہو کہ لیلیٰ ہو، ہیر ہو کہ رانجھا ہو
بات صرف اتنی ہے آدمی کو فرصت تھی

(نظم ''فرصت'')

ظاہر ہے ایسی کلبیت بڑی رومانی شاعری کا سرچشمہ نہیں بن سکتی۔ پھر تو آدمی جنس میں پناہ ڈھونڈنے لگتا ہے، اور ندؔا نے دو چار نظموں میں یہ بھی کوشش کر دیکھی، لیکن گیتوں، دوہوں، غزلوں، بارہ ماسوں، بھگتی رس، اور شرنگار رس کا پروردہ ذہن نہ تو پردیسی بالما کو جنس کی آگ میں جھونک سکتا ہے نہ گانو کی گیاَ سے باتیں کرتی برہن کی آگ کو برف آب کرنے پر رضامند ہوتا ہے۔ چنانچہ حالات سے سمجھوتہ ایک حل رہ جاتا ہے۔ اختر الایمان کے یہاں اس سمجھوتے پر زہر خند ہے، ندؔا کے یہاں خندۂ زیر لبی ہے۔ لیکن ندؔا کی کیا بساط، حالات اچھے اچھوں کو گھٹنے ٹیکنے پر مجبور کر دیتے ہیں:

ممکن ہے چند روز
پریشاں رہی ہو تم
یہ بھی ہوا ہو وقت پہ سورج اُگا نہ ہو
املی میں کوئی اچھا کتارہ پکا نہ ہو
چھت کی کھلی ہواؤں میں آنچل اُڑا نہ ہو

دو تین دن رضائی میں سردی رُکی نہ ہو
کمرے کی رات پنکھ پسارے اُڑی نہ ہو
ہنسنے کی بات پر بھی بہ مشکل ہنسی ہو تم
ممکن ہے چند روز پریشاں رہی ہو تم
کچھ دن خطوں میں آنسو بہے شور و غل ہوا
تم زہر پی کے سوئیں
میں انجن سے کٹ گیا
پھر یوں ہوا کہ دھوپ کھلی!
ابر چھٹ گیا
میں نے وطن سے کوسوں پرے گھر بسا لیا
تم نے پڑوس میں نیا بھائی بنا لیا۔

(نظم ''پھر یوں ہوا'')

خوبصورت نظم ہے، رومانی محبّت میں جدائی کی تمام کیفیتوں کا احاطہ کرتی ہے۔ اس میں زندگی کی صداقت کا عنصر ہے۔ محبّت میں یوں لوگ مر نہیں جاتے۔ زندہ رہنے کی راہیں تلاش کر لیتے ہیں۔

ندؔا کی نظم ''ایک کہانی'' کا موضوع بھی یہی ہے۔ اس نظم کی خوبصورتی گریز کا وہ لمحہ ہے جس میں زمان و مکان کی سرحدیں ایک نقطہ پر مرکوز ہو جاتی ہیں۔ ندؔا نظم میں محبوب کو ایک ایسے لمحہ کی دہلیز پر کھڑا کر دیتا ہے جس میں ماضی کی فراموش کردہ محبّت حال کے ایک واقعہ سے تازہ ہو کر مستقبل کا اندیشہ بن جاتی ہے:

تم نے
شاید کسی رسالے میں
کوئی افسانہ پڑھ لیا ہوگا
کھو گئی ہو گی رُوپ کی رانی

عشق نے زہر کھالیا ہوگا
تم اکیلی کھڑی ہوئی ہوگی
سر سے آنچل ڈھلک رہا ہوگا
یا پڑوسن کے پھول سے رُخ پر
کوئی دھبہ چمک رہا ہوگا
کام میں ہوں گے سارے گھر والے
ریڈیو گنگنا رہا ہوگا
تم پہ نشہ سا چھا گیا ہوگا
مجھ کو وشواش ہے کہ اب تم بھی
کھڑکی کھول دینے پر
اپنی لڑکی کو ٹوکتی ہوگی
گیت گانے سے روکتی ہوگی

میرے نزدیک اس سلسلہ کی سب سے خوبصورت نظم ''پگھلتا دھواں'' ہے، اس نظم میں شخصی عنصر آفاقیت میں گم ہوگیا ہے۔ یہ ہر اس شخص کی داستان ہے جو شہر میں تنہا اپنے کمرے میں بیٹھا سگریٹ کے دھوئیں کے مرغولوں میں اسے یاد کرتا ہے جسے وہ بہت پیچھے چھوڑ آیا ہے۔ یاد یہاں ایک بولتی ہوئی خوبصورت تصویر بن گئی ہے۔ خود ندا کو اتنے جاندار حاضراتی شعری پیکر کسی اور نظم میں حاصل نہیں ہوئے:

دُور شاداب پہاڑی پہ بنا اِک بنگلہ
لال کھپریلوں پہ پھیلی ہوئی انگور کی بیل
صحن میں بکھرے ہوئے مٹی کے راجا رانی
منہ چڑاتی ہوئی بچوں کو کوئی دیوانی
سیب کے اُجلے درختوں کی گھنی چھاؤں میں
پانو ڈالے ہوئے تالاب میں کوئی لڑکی

گورے ہاتھوں میں سنبھالے ہوئے تکیہ کا غلاف
اَن کہی باتوں کو دھاگوں میں سیئے جاتی ہے
دل کے جذبات کا اظہار کیے جاتی ہے
گرم چولھے کے قریں بیٹھی ہوئی اِک عورت
ایک پیوند لگی ساڑی سے تن کو ڈھانپے
دُھندلی آنکھوں سے مری سمت تکے جاتی ہے
مجھ کو آواز پہ آواز دِیے جاتی ہے
اِک سُلگتی ہوئی سگریٹ کا بل کھاتا دُھواں
پھیلتا جاتا ہے ہر سمت میرے کمرے میں

رُومانی نظموں کی ایک رسم وہ اتفاقیہ لمحاتی ملاقات ہے جس میں مرد عورت مرد عورت ہی کی طرح ملتے ہیں۔ کوئی رشتہ ناتہ نہیں، نام ٹھام ٹھور ٹھکانہ نہیں، لیکن یہ ملن نشاط انگیز لمحات کی اپنی یادیں چھوڑ جاتا ہے اور ایسے ہی ملاپ کی نئی خواہشیں پیدا کر جاتا ہے۔ ایک مختصر سی نظم ''ایک ملاقات'' اس کی دلچسپ مثال ہے:

نیم تلے دو جسم اُجالے چھم چھم بہتا ندیا جل
اُڑی اُڑی چہرے کی رنگت کھلے کھلے زلفوں کے بل
دبی دبی کچھ گیلی سانسیں جھکے جھکے سے نین کنول
نام اس کا؟ دو نیلی آنکھیں
ذات اُس کی؟ رستے کی رُت
مذہب اس کا؟ بھیگا موسم
پتا؟ بہاروں کی برسات

یہ خالص بایولوجی کی سطح پر عورت مرد کا ملن جو اخلاقیات کو راہ نہیں دیتا، اور جو مغرب کے کھلے اور آزاد معاشروں میں مشرق کی نسبت زیادہ عام ہے، ایک ایسی انسانی صورتِ حال کو سامنے لاتا ہے جو آج کے متمدّن سماج میں، ایک متمدّن آدمی کے احساس کو، خالص جنس کی

حیوانی سطح پر نہیں رکھتی، بلکہ اسے فطرت کے خوبصورت استعاروں میں بدل دیتی ہے اور استعارہ بایولوجی پر تمدّن کی ظفرمندی کی علامت ہے۔ یعنی جو کچھ ہوا وہ تو جنس کی کارفرمائی تھی، لیکن اس کی یاد استعاروں کے سبب تمدّنی آدمی کے شعور کی آئینہ دار ہے۔ لیکن نظم کا Paradox یہ ہے کہ یہی استعارے اس تمدّن کی نفی کرتے ہیں جس کی تعمیر جنس کی جبلّت پر اخلاقیات کے پہرے بٹھاتی ہے۔ کیونکہ جبلّت پر اخلاقی پابندیوں کے بغیر تمدّن کی تعمیر ممکن نہیں۔ گویا اتفاقیہ ملاقات ایک متمدّن معاشرے میں بایولوجی یا جبلّت کے حسن کو اتفاقیہ پالینے کا تجربہ ہے، لیکن یہ تجربہ ایک وحشی آدمی کا نہیں جو فطرت کا جزو ہے اور فطرت سے الگ اپنا شعور پیدا نہیں کرسکتا، لیکن ایک ایسے آدمی کا ہے جو فطرت سے الگ اپنا شعور رکھتا ہے۔ اس لیے اس کا تجربہ متمدّن دُنیا میں فطرت کے حسن کا اپنا پُراسرار تجربہ ہے۔ اسی لیے چھم چھم بہتا ندیا جل، دو نیلی آنکھیں، رستے کی رُت، بھیگا موسم، بہاروں کی برسات، ایک جسم، ایک وجود کی نشانی بن پاتے ہیں۔ نظم کیا ہے، منٹو کے افسانہ ''بُو'' کی شاعرانہ تفسیر ہے۔ وہاں بھی صرف ایک میتھون ہے۔ نہ نام، نہ ٹھام، نہ ٹھور ٹھکانہ۔

ندا نہ جنس کا اسیر ہے نہ ذات کا زندانی، وہ دونوں کو ساتھ لے کر بھی چلتا ہے اور دونوں سے بلند بھی ہو جاتا ہے۔ وہ حسن و محبّت کی رُومان پرور اور تابناک فضاؤں میں اپنے لیے کوئی دانہ دُنکا مانگے بغیر پرواز کرسکتا ہے۔ حسین صورتوں اور محبّت بھرے دلوں سے چھلکتی اتنی وسیع دُنیا میں اپنی ذات میں جی کر بھی آدمی کتنا جی سکتا ہے۔ اپنے لیے کچھ بھی مانگے بغیر دوسرے کی خوشیوں محبّتوں اور لب و رُخسار کے مہکتے ہوئے گلستانوں میں جینا کائنات کو اپنی ذات میں سمونا ہی نہیں بلکہ ذات کو کائنات کی پنہائی عطا کرنا ہے۔ اس تجربہ کا بیان اس کی ایک نظم ''ایک لڑکی'' میں ہوا ہے، اور اتنی سجتا سے ہوا ہے کہ ہم ہاتھ میں ایک بیج لے کر اسے کُریدتے ہیں، اُچھالتے ہیں اور نہیں جانتے کہ اس میں تو ایک پورا درخت پنہاں ہے۔ نظم دیکھیے:

وہ پھول پھول بدن

سانولی سی لڑکی

جو روز!

میری گلی سے گزر کے جاتی ہے

سنا ہے
وہ کسی لڑکے سے پیار کرتی ہے
بہار ہو کے تلاشِ بہار کرتی ہے
نہ کوئی میل!
نہ کوئی لگاؤ ہے لیکن
نہ جانے کیوں
بس اُسی وقت جب وہ آتی ہے
کچھ انتظار کی عادت سی ہوگئی ہے مجھے
اِک اجنبی کی ضرورت سی ہوگئی ہے مجھے
مرے وراندے کے آگے
وہ پھوس کا چھپّر
گلی کے موڑ پہ
اکھڑا ہوا سا اِک پتھّر
وہ ایک جھکتی ہوئی بدنما سی نیم کی شاخ
اور اس پہ
جنگلی کبوتر کے گھونسلے کا نشاں

یہ ساری چیزیں
کہ جیسے مجھی میں شامل ہیں
مرے دُکھوں میں
مری ہر خوشی میں شامل ہیں
میں چاہتا ہوں کہ وہ بھی
یونہی گزرتی رہے

اسی طرح کسی لڑکے کو

پیار کرتی رہے۔

ندا کے یہاں غزل اور نظم کی سرحدیں مٹ جاتی ہیں۔ ایسا بہت سے شاعروں کے یہاں ہوا۔ اقبال، جوش، فراق، فیض، ناصر، کاظمی ان کی نظموں پر غزل کے اور غزلوں پر نظم کے اثرات ہیں، لیکن اثرات اثرات ہی رہتے ہیں۔ بالِ جبریل کی غزلوں کو کوئی نظم نہیں کہتا گو ان میں غزل کے روایتی اسالیب اور مضامین نظر نہیں آتے۔ ندا کی 'ماں' اور 'مولا' کی ردیف والی غزلوں کو ظاہری ہیئت کے سبب غزل کہا جا سکتا ہے لیکن ایسا کہنا محض ظاہر داری ہوگا۔ اس کی رُوح تو نظم کی ہے۔ اس کا ہر شعر دوسرے سے آزاد ہونے کے باوصف اس قدر جڑا ہوا ہے کہ ایسی معنوی وحدت کم ہی نظموں میں نظر آتی ہے۔ جوش تو ٹھیک خود اقبال کے یہاں بھی نظم کی وحدت کی بجائے غزل کی پریشاں بیانی عام سی بات ہے جو مشرقی مزاج کا ایک وصف رہا ہے۔ لیکن استثنائی مثالوں سے قطع نظر ندا کے یہاں غزل اور نظم اپنی صنفی انفرادیت قائم رکھتی ہیں۔ اس حد تک کہ یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ اس کی غزل اچھی ہے یا نظم۔ بعض لوگوں کے نزدیک اس کی غزل اس کی نظم سے بہتر ہے۔ لیکن نظم اور غزل کی اس تفریق کو میں کوئی قدر کا مسئلہ بنانا پسند نہیں کرتا۔ یعنی میں یہ نہیں کہوں گا کہ وہ بنیادی طور پر غزل کا شاعر ہے۔ اور اس سے نظم نہیں سنبھلتی۔ ندا کے یہاں اچھی نظموں کے مساوی اچھی غزلوں کی تعداد بھی وافر پیمانہ پر ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس کی غزلوں میں وہ تمام احساسات اور خیالات ڈھل گئے ہیں جو نظموں میں اظہار نہ پا سکے۔ اگر نظموں میں اظہار پاتے تو اپنی اشاریت، معنوی تہداری، طنزیہ کنایوں اور بے تکلف گفتگو کا وہ لطف کھو دیتے جو غزل کے اشعار کا وصف رہا ہے۔

ندا جدید شاعر ہے۔ جدید غزل کی وہ شاہراہ جس پر ظفر اقبال، محمد علوی، بشیر بدر، عادل منصوری، بمل کرشن، اشک اور دوسرے شعرا غزل خواں کم اور پا بہ جولاں زیادہ چلے اس پر سب سے بڑا اشتہار ندا کے اس مرغ کا ہے جو سورج کو چونچ میں لیے کھڑا ہے۔ لیکن یہ اشتہار محض التباس ثابت ہوا۔ ندا نے کمرے کے پردے کھینچ لیے اور رات ہوگئی۔ غزل

پھر پردہ نشین ہوگئی جس سے ندؔا باتیں اس شائستہ لہجہ میں کرنے لگا جس میں غزل کے شعرا عشق و محبت کی باتیں کرتے آئے تھے۔ البتہ ندؔا کی باتوں میں غمِ عشق سے زیادہ غمِ روزگار کا ذکر تھا۔ ظفر اقبال اور محمد علوی پکارتے رہے کہ یہی باتیں کرنی ہیں تو ہمارے ساتھ آؤ اور جدید رنگ میں کھل کھیلو، لیکن ندؔا کھل کھیلنے پر راضی نہ ہوا۔ اس سے ندؔا کو یہ فائدہ ہوا کہ وہ کلاسیکی طرزِ بیان کے رکھ رکھاؤ کو قائم رکھ سکا۔ گو کھل کھیلنے والے شاعروں کو بھی کوئی نقصان نہیں ہوا سوائے اس کے کہ غزل کے روایتی اسلوب کے دلدادگان کو ان کی دھما چوکڑیاں کچھ زیادہ پسند نہ آئیں۔ وہ لوگ جو ظفر اقبال کے اوٹ پٹانگ تجربات سے جز بز ہیں ان کی خدمت میں عرض ہے کہ اِک ذرا صبر کہ فریاد کے دن تھوڑے ہیں۔ شاید ظفر اقبال بھی اسی طرح بچ جائیں گے جس طرح غالبؔ اپنے منتخبہ کلام کے سبب بچ گئے۔ ابھی تو وہ نسخۂ بھوپال لکھ رہے ہیں۔

بات دراصل یہ ہے کہ جدید غزل کی وہ تخیلی کھلواڑ جو مضامین نو کی طوطا میناؤں کی اُڑانوں، بذلہ سنجی، معنی آفرینی، قولِ محال، طنز و مزاح بلکہ پھکڑ پن سے عبارت ہے یہ کھلواڑ کم کم ہی سہی غزل کی شاعری کا شروع ہی سے ایک عنصر رہی ہے۔ اس جولانگاہ میں جدید شاعروں نے اپنے عہد کے بدلے ہوئے مزاج کے مطابق چوکڑیاں بھری ہیں لیکن ندؔا نے چوکڑیاں نہیں بھریں کیونکہ مشاعروں کا مقبول شاعر ہونے کے سبب اس نے سلامتی اسی میں دیکھی کہ اسٹیج کی لمبائی چوڑائی کا خیال رکھے۔ مشاعرے اس نے خوب پڑھے اور آج بھی پڑھتا ہے اور نظمیں بھی سناتا ہے اور غزلیں بھی، اور دونوں میں کامیاب رہتا ہے، لیکن مشاعروں کے تفریحی عنصر کو وہ اپنے کلام میں راہ نہیں دیتا۔ شاعری وہ اپنے مزاج کے مطابق ہی کرتا ہے۔ غزل میں نہ تو وہ جدید غزل کے میلانات کے دھاروں پر بہا نہ مشاعروں کے تفریحی تقاضوں کا شکار ہوا۔ ندؔا کے طرزِ سخن میں زبان اور بیان کا رکھ رکھاؤ ملتا ہے۔ البتہ یہ رکھ رکھاؤ ان شعرا کی غزل سے مختلف ہے جو جدید غزل کی بے راہ روی کو ٹھکانے پر لگانے کے لیے شعوری طور پر کلاسیکی طرزِ سخن کی باز آفرینی کی طرف مائل ہوئے۔ اس شعوری کاوش کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک طرف تو ان کی غزل میں خود آگاہ کلاسیکی صنعت گری کا

بوجھل پن پیدا ہوا اور دوسری طرف ان کی غزل جدید حسیت کی ترجمانی کا حق ادا نہ کر سکی۔

ندا کی غزل زبان و بیان کی شگفتگی اور شائستگی کے باوصف جدید غزل ہے کیونکہ وہ اس احساس کی آئینہ دار ہے جو دورِ جدید میں بڑے شہروں کی تیز رفتار زندگی میں فرد کی تنہائی، اجنبیت اور جلاوطنی سے عبارت ہے۔

تنہائی، اجنبیت اور جلاوطنی کے یہ احساسات آج کی مابعد جدید تنقید میں مشکوک قرار پائے ہیں۔ جدیدیت پر مابعد جدید تنقید کا سب سے بڑا اعتراض یہی ہے کہ ان احساسات کے شب خون نے تخلیق کے سرچشموں کو خشک کر دیا۔ سوال یہ ہے کہ ترقی پسندوں کی عوام سے دل بستگی اور اشتراکی اور انقلابی آئیڈیالوجی سے وابستگی اتنا ہی مثبت رویہ تھا جتنا کہ اقبال کی اسلام سے دل بستگی۔ تو کیا شاعری کی شاخ اسی وقت پھول لاتی ہے جب شاعر شجر سے پیوستہ رہتا ہے اور امیدِ بہار رکھتا ہے؟ اگر ایسا ہوتا تو فیض کی نظم ''ہم لوگ'' اور ''تنہائی'' معرضِ وجود میں نہ آتیں۔ دراصل شاعر کو اپنے احساس کے ساتھ سچائی برتنی پڑتی ہے۔ یہ احساس چاہے پھر گھور نراشا کا ہو، زندگی کی بے معنویت کا ہو، یا قنوطیت کا۔ یہ احساسات نئے نہیں ہیں۔ ہزاروں سال کی شاعری میں دُنیا جہان میں بکھرے پڑے ہیں۔ کیونکہ زندگی ہمیشہ جنازہ بردوش اور جام بکف رہتی ہے۔ ان احساسات سے گزرنا، ان سے آنکھیں چار کرنا، ان سے مغلوب ہو کر ان سے بلند ہونے کی جدوجہد کرنا، شاعر ہی کا نہیں انسان کا بھی مقدّر رہا ہے۔ مابعد جدید دَور تو تمام انسانی، اخلاقی اور مذہبی آدرشوں کی مردہ کوکھ سے پیدا ہوا ہے۔ ہر مہابیانیہ، ہر روایت، ہر قدر دم توڑ چکی ہے۔ عقل بھی اور عقل عامہ بھی، اخلاق بھی اور انسانی روابط بھی، روشن خیالی بھی اور آدرشوں اور قدروں کا تعمیری جذبہ بھی، عوام بھی اور عام آدمی بھی، ازدواج بھی اور خاندان بھی، ہر چیز مر چکی ہے۔ خدا بھی مرا، مصنف بھی مرا، معنی بھی مرا اور ادب بھی مرا، مابعد جدیدیت اسی مرگِ انبوہ کا جشن ہے، جسے وہ تخلیق جاریہ کا نام دیتی ہے۔ وادیٔ خاموشاں کے سنّاٹوں میں ابھی تک تو تخلیق کی لہر کی کوئی آواز سنائی نہیں دی، سوائے نقّاد کی اس بانگ کے کہ جدیدیت نہ مانند، کہنے کا مطلب یہ ہے کہ مجھے کم از کم اُردو کی حد تک کوئی پوسٹ ماڈرنسٹ بریک تھرو دِکھائی نہیں

دیتا۔ تنقید میں شور وغوغا بہت ہے لیکن یہ شور اس آپریشن تھیٹر کا ہے جس میں ڈاکٹر اور نرسیں چیختے چلاتے ہیں اور آلات جرح ونقد کھنکتے ٹوٹتے، پھوٹتے ہیں، لیکن نومولود تولد نہیں ہو پاتا وجہ یہ ہے کہ اسے اب مصنف کے بطن سے نہیں بلکہ لکھت کی کوکھ سے کثیر المعنویت کے ساتھ جنم لینا ہے۔ یہ جنم بڑا کٹھن ہے۔ جبریل بھی اپنی نوائے سروش کے ساتھ آپریشن تھیٹر کے باہر ہیں کہ اندر نقد وجرح کے اُستروں...... کے درمیان ان کا گزر بے معنی ہو گیا ہے۔

خیر! یہ تو جملۂ معترضہ تھا۔ ندا مابعد جدید شاعر نہیں، وہ جدید شاعر ہے جو اپنے منفی احساسات سے آنکھیں چار ہی نہیں کرتا بلکہ ان احساسات کے ساتھ جینے اور ہم آہنگ ہونے کے آداب سیکھ رہا ہے۔ مسائل کے آسان حل اس کے پاس نہیں ہیں، وہ زمین سے اُکھڑ چکا ہے اور ایک نئی زمین میں اپنی جڑیں پیدا کرنے کے صبر آزما مراحل سے گزر رہا ہے۔ وہ ترقی پسندی سے بھی واقف ہے اور مارکسزم سے بھی، لیکن ایک ہارے ہوئے جواری کی طرح ان کھیلے ہوئے پتّوں پر اعتبار کرنے کو تیار نہیں۔ یہ کشمکش جدید آدمی جدیدیت اور جدید شاعر کی پہچان ہے۔ ندا کے بعد کی نسل کی شاعری کی بھی یہی پہچان ہے۔ کیونکہ اُنھیں جن حالات کا سامنا ہے وہ ندا کی نسل کے شاعروں سے بھی زیادہ ابتر اور مایوس کن ہیں۔ یوں سمجھئے کہ رجائیت، انسان دوستی، مستقبل پر اعتماد، اور حیات افروز آدرشوں کا وہ سرچشمہ جس سے اقبال، جوش، فراق اور ترقی پسند شعرا کا تخیل شاداب تھا، جدید شعرا تک آتے آتے خشک ہو گیا۔ یہ سمجھنا کہ مابعد جدید نقادوں کے مغرب سے مستعار وہ نظریات جو مادّہ پرستی، سرمایہ پرستی، جنگ پرستی، جنسی انارکی، صارفیت اور کمرشیل کلچر کی بنجر زمین سے خاردار ببولوں کی طرح پھوٹے ہیں، وہ فرقہ پرستی، لسانی عصبیت اور گھورنراشا میں جینے والی اُردو زبان کو رجائیت، انسان دوستی اور تخلیق کی لگن کا جذبہ فراہم کریں گے، ایک ایسا دام فریب ہے جس کا شکار کرگسوں میں پلا وہ شاہین ہو سکتا ہے جو حقائق کے سنگلاخ پربتوں پر نہیں بلکہ خود فریبی کے دھندلکوں میں اپنا آشیانہ بناتا ہے۔

جدید شاعروں کے یہاں ابہام کوئی مسئلہ نہیں تھا۔ ابہام کے مسائل کے تمام مباحث میراجی اور راشد کے ساتھ آئے اور انھیں پر ختم ہو گئے۔ جس طرح عریانی اور فحاشی کے تمام مسائل

عصمت اور منٹو کے ساتھ پیدا ہوئے اور اُنھیں پر ختم ہوئے۔ جدید شاعری میں اختر الایمان، عزیز قیسی، وحید اختر، شہریار، کمار پاشی، عمیق حنفی، بلراج کومل، خلیل الرحمٰن اعظمی، بشیر بدر، بمل کرشن اشک، محمد علوی، ندا فاضلی، باقر مہدی، قاضی سلیم، ساقی فاروقی، زبیر رضوی اور دوسرے شعرا ابہام کے کوئی مسائل لے کرنہیں آئے۔ اس لیے تخلیق کی ناکامی کا المیہ جدیدیت کے حوالے سے ایک غیر ضروری بحث تھی۔ اسی طرح تنہائی اور اجنبیت اور جلاوطنی ان تمام شعرا کا مشترکہ موضوع ہوتا تو ان کی یک رنگی اور یک آہنگی اور موضوع کی محدودیت اُنھیں ترقی پسندوں ہی کی مانند گردن زدنی قرار دیتی۔ مابعد جدیدیت کے علمبردار نقّاد شہریار، ساقی فاروقی، افتخار عارف، محمد علوی وغیرہ پر مضامین لکھ چکے ہیں اور اُنھیں جدیدیت کے نمائندہ شاعر تسلیم کر چکے ہیں۔

دراصل مابعد جدید نقّاد شعر وادب کے اس بنیادی نکتہ سے واقف نہیں کہ ہر اچھے اور بڑے شاعر میں جہاں اپنے زمانہ کی بخشی ہوئی اُلجھنوں، تناؤ، مایوسیوں، محرومیوں کا درد اور کرب ہوتا ہے وہیں ان احساسات کو شاعری میں سلیقہ مندی سے برتنے کا شعور بھی ہوتا ہے۔ یہ شعور مسائل کا حل پیش کرتا بھی ہے اور نہیں بھی کرتا۔ لیکن مسائل کے ساتھ جینے، اُنھیں برداشت کرنے اور ان کے زہر کا تریاق اسی زندگی، اسی زمانے اور انھی حالات میں تلاش کرنے کے آداب سکھاتا ہے۔ یعنی تنہائی اور اجنبیت کا احساس پوری شدّت کے ساتھ نظم میں ڈھل کر، نظم میں تحلیل ہو کر اپنا تریاق آپ پیدا کرتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو شاعری ناقابلِ برداشت ہو جاتی۔ مثلاً فیض کی نظم تنہائی میں تنہائی کے زہر کا تریاق پوری نظم کی فضا ہے جو راستوں اور ریگزاروں، ایوانوں اور خوابیدہ چراغوں، اجنبی خاک اور قدموں کے سراغ، شمعوں اور مئے ومینا وایاغ کے جگمگاتے پیکروں سے تعمیر ہوئی ہے۔ نظم میں احساس نراشا کا ہے لیکن اظہار جاگتے جگمگاتے پیکروں سے تشکیل پاتا ہے۔ یہ کہنا کہ فیض تنہائی اور مایوسی کے غیر صحت مند جذبات کے شکار ہوتے ہیں، اتنی ہی احمقانہ بات ہے جتنی آج کل جدیدیت کے حوالے سے یہ کہنا کہ جدیدیت میں سوائے تنہائی اور جلاوطنی وغیرہ کے رکھا کیا ہے اور یہ منفی جذبات ہیں۔

ندا کی غزلوں کا وصف یہ ہے کہ ان میں پہلی بار ایک بڑے شہر میں غریب الوطن شاعر کا پورا کرب اور اس کی حیرانی اور پریشانی کا اظہار ہوا ہے۔ میرا خیال ہے کہ جدید شاعروں میں کسی کے یہاں نگر کویتا کی اتنی اچھی رنگا رنگ کیفیات کی حامل شاعری کی مثال نہیں ملتی جتنی کہ ندا کے یہاں، لیکن نگر کویتا کے لیے غزل کا دامن چھوٹا ہے۔ اس میں شہر کی وہ کیفیات، پھیلاؤ، ہڑبونگ، گہما گہمی، جھونپڑیاں اور گندگیاں، آسماں بوس عمارتیں، خوبصورت کشادہ راستے اور رات کو جھلملاتے قمقموں کی وہ لکیر نہیں جھلکتی جو نظموں کو شہر کا عکس اور آئینہ بناتی ہیں۔ ندا کے پاس ایک ایسی نظم ہے جس میں شہر اپنے تضادات سے چور ایک کیفیت میں ڈوبا ہوا ملتا ہے۔ نظم کا عنوان ہے ''میرا شہر'':

یہی شہر جو اَب
سمندر کنارے
بنا چھانو کے ناریل کے سہارے
جھکائے ہوئے سر کو بیٹھا ہوا ہے
اکیلا سا
چپ سا
سہما ہوا ہے
کبھی یہ بھی
چاروں طرف بھاگتا تھا
بڑا زندہ دل تھا
یہ راتوں میں دن کی طرح جاگتا تھا
کبھی جین پہنے جوانوں کے جیسا
کبھی چلتی لوکل میں گانوں کے جیسا
کبھی آرتی اور اذانوں کے جیسا
کبھی دُور کے آسمانوں کے جیسا

نظر لگ گئی اس کو شاید کسی کی
کبھی اس کی جیبوں میں ڈھیروں ہنسی تھی

یہ ہنستا بہت تھا

شہر کی بدلتی کیفیتوں کو ضبط قلم کرنے کی ہمارے یہاں بہت کم مثالیں ملتی ہیں۔ یہ نظم غیر معمولی نہیں لیکن چونکہ اس میں ایک شہر کا موڈ جھلکتا ہے، اس لیے دلچسپ ہے۔ اُردو شاعری میں شہر پر نظمیں کم ہیں، گو زبان کا مزاج دیہاتی نہیں شہری ہے۔ جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے فیض کی دو نظمیں ''شہر کو یہاں سے دیکھو'' اور ''روشنیوں کے شہر'' سردار جعفری کی بمبئی پر نظمیں جو سطحی مشاہدے اور سہل بیانیہ کے سبب اچھی بن نہیں پائیں اور اختر الایمان اور محمد علوی کی چند دلچسپ نظموں کے علاوہ نگر کویتا کا وہ رُوپ ہمارے یہاں پیدا نہیں ہونے پایا جو مثلاً بادلیئر، ایلیٹ اور ایلن گنز برگ کے یہاں نظر آتا ہے۔ البتہ سلیم پیرادھینا کی ایک انگریزی نظم ''باندرہ'' کا جو خوبصورت ترجمہ باقر مہدی نے ''اظہار'' کے ایک شمارے میں کیا ہے اسے میں بلا تکلف نگر کویتا کا ایک بے مثال فن پارہ کہہ سکتا ہوں۔

ندؔا کی غزلوں کا راوی غزل کا روایتی عاشق نہیں بلکہ خود ندؔا ہے، اس آرکی ٹائپ کی صورت میں جو تلاشِ معاش کا مارا ہوا ایک بے سہارا غریبِ شہر ہے جو اپنی جیب میں گاؤں کی یادوں کے چند سکّے لیے پھرتا ہے۔ اس کے مشاہدات اور تجربات میں نہ صرف ایک بڑے شہر کی چند دلچسپ تصویریں سما گئی ہیں بلکہ ان کشمکشوں کا اظہار بھی ہوا ہے جو تضادات سے بلند ہو کر ایک نیا توازن حاصل کرنا چاہتی ہیں۔ غزل اِب محبوب کی گلی سے نکل کر شہر کی سڑک پر آ گئی ہے۔ شہر کی سڑکوں کی آوارگی اور آبلہ پائی اجنبی انجان شہروں کی دل رُبائی، بے جڑی، اجنبیت اور تنہائی، بے چہرہ بھیڑ اور چوہوں کی دوڑ، ہم پیشہ و ہم مشربوں اور ہم زبانوں سے چشمکیں اور رقابتیں اور زندگی کے ان قرینوں کی تڑپ اور تلاش جو اس بے ہنگم، حوصلہ شکن اور تھکا دینے والی تگ و دو میں اس آباد خرابے میں زندگی کو تھوڑا بہت نشاط انگیز اور معنی خیز بنا سکیں۔ فکر و احساس کے یہ وہ عناصر ہیں جو ندؔا کی غزل کو اس کا انفرادی لب ولہجہ اور آب و رنگ عطا کرتے ہیں۔

ندا کا پہلا مجموعۂ کلام ''لفظوں کا پُل'' ۱۹۶۹ء میں رحیمی پریس بمبئی سے شائع ہوا تھا جس کی قیمت ساڑھے تین روپے تھی۔ اس مجموعہ میں پانچ غزلیں ہیں جو گانو کے کھیت کھلیانوں میں گنگناتی پھرتی ہیں۔ وہ گیتوں کے رسیلے آہنگ، برہن کی آگ اور پردیسی کے پانو کی مدھر تانوں سے گونجتی ہیں۔ ان میں سے چند اشعار دیکھئے:

نیل گگن میں تیر رہا ہے اُجلا اُجلا پورا چاند
کن آنکھوں سے دیکھا جائے چنچل چہرے جیسا چاند
پردیسی سونی آنکھوں میں شعلے سے لہراتے ہیں
بھابی کی چھیڑوں سے بادل، آپا کی چٹکی سا چاند
تم بھی لکھنا تم نے اس شب کتنی بار پیا پانی
تم نے بھی تو چھجّے اُوپر دیکھا ہوگا پورا چاند

پیا نہیں جب گانو میں
آگ لگے سب گانو میں
لکھنے والو آگے لکھ
لوٹو گے کب گانو میں
کتنی لمبی لگتی ہے
پگڈنڈی اب گانو میں

ساجن جنگل پار گئے ہیں چپ چپ راہ تکوں
بچھیا بیٹھی تھان میں اونگھے کس سے بات کروں
درشن جل کے پیاسے نینا، ملن کی پیاسی دیہہ
پیاس بجھے نہ میری چاہے پورا تال پیوں
آڑی ترچھی ریکھاؤں سے ساری پٹیا لال
کب تک بیٹھے بیٹھے جیسے تیسے اور گنوں

خط ہے کہ بدلتی رُت یا گیتوں بھرا ساون
اِٹھلاتی ہوئی گلیاں، شرماتے ہوئے آنگن
شیشے سا دُھلا چوکا، موتی سے چُنے برتن
کھلتا ہوا اِک چہرہ ہنستے ہوئے سو درپن
بچوں سے ہمکتی شب، گیندوں سے اُچھلتے دن
چہروں سی دُھلی خوشیاں، بالوں سی کھلی اُلجھن
ہر پیڑ کوئی قصہ، ہر گھر کوئی افسانہ
ہر راستہ پہچانا، ہر چہرے پر اپنا پن

لیکن یہ مدھرتا شہر میں داخل ہوتے ہی غائب ہوجاتی ہے، وہ سورج جو مرغے کی چونچ میں تھا اس سے اب ندا کی انگلیاں جھلستی ہیں:

پہچانتے تو ہوگے ندا فاضلی کو تم
سورج کو کھیل سمجھا تھا چھوتے ہی جل گیا

اب ندا مایوس بستیوں سے نکل کر بے چہرہ بھیڑ میں کھوجاتا ہے۔ بمبئی پر یہ نظم دیکھیے:

یہ کیسی بستی ہے
میں کس طرف چلا آیا
فضا میں گونج رہی ہیں ہزاروں آوازیں
سلگ رہی ہیں ہواؤں میں اَنگنت سانسیں
جدھر بھی دیکھو
کولہے، پنڈلیاں، ٹانگیں
مگر کہیں کوئی چہرہ نظر نہیں آتا

کہاں تو گاؤں میں یہ شیتل جل جیسا سادہ سلونا منظر تھا:

ہر پیڑ کوئی قصہ ہر گھر کوئی افسانہ
ہر راستہ پہچانا ہر چہرے پر اپنا پن

اب اس کی جگہ شہر کا یہ کھٹی ڈکار جیسا شعر نظر آتا ہے:

رستے میں کوئی کار نہ عورت نہ بلڈنگیں
دو گھونٹ تھی شراب مگر جی بہل گیا

اب ندا کی پوری شاعری کھویا ہوا سا کچھ کو پانے کی کشمکش کی شاعری ہے۔ یہ کھویا ہوا سا کچھ وہی قرینۂ حیات ہے جو شورشِ گیتی میں کھو گیا ہے۔ اس تلاش کی ابتدائی منزلیں تو وہی انسانی روابط ہیں جو بڑے شہروں کی چوکھٹ پر پہلی بلی کا کام کرتے ہیں۔

ندا فاضلی کا دوسرا مجموعۂ کلام ''مورناچ'' دسمبر ۱۹۷۸ء میں شائع ہوا۔ قیمت چھ روپے یعنی پہلی کتاب سے ڈھائی روپے زیادہ۔ لیکن شہر میں ان ڈھائی روپیوں کو کمانے میں ندا نے کبیر کے ڈھائی اکشر پریم کے ایسے کھوئے کہ نہ برہ کی اگن یاد رہی نہ نیل گگن کا چاند۔ اب اس کی پوری کوشش اس اجنبی شہر میں، اس بے چہرہ بھیڑ میں، اس مکھوٹوں کی نمائش گاہ میں نئے انداز سے زندگی کرنے، نئے طور طریقے اپنانے میں صرف ہونے لگی۔

کتاب کے آغاز میں یہ شعر کتنا معنی خیز ہے:

کوشش کرو یہ لمحہ جیسے بھی ہوٹل جائے
شاید کوئی جینے کا امکان نکل آئے

''مورناچ'' کی غزلوں میں یہ اشعار دیکھئے، ان میں وہ زہر ہے جو ایک بڑے اجنبی شہر کے ایک غریب الوطن آدمی کی رگوں میں بہہ رہا ہے۔ ان میں وہ مصلحتیں، عیّاریاں، سمجھوتہ بازیاں، ہوشیاریاں اور چالاکیاں بھی ہیں جو رقابتوں، حریفائیوں، گلا کاٹ سرمایہ دارانہ مقابلوں اور کامیابی کے لیے چوہوں کی دوڑ میں شامل ہونے کے لیے ضروری ہیں:

شائستہ محفلوں کی فضاؤں میں زہر تھا
زندہ بچے ہیں ذہن کی آوارگی سے ہم!
اچھے بُرے کے فرق نے بستی اُجاڑ دی
مجبور ہو کے ملنے لگے ہر کسی سے ہم

دُشمنی ہوگی کسی سے کہ محبّت ہوگی
زندگی ہے تو سہارے کی ضرورت ہوگی

بات کم کیجے ذہانت کو چھپاتے رہیے
اجنبی شہر ہے یہ، دوست بناتے رہیے
دُشمنی لاکھ سہی ختم نہ کیجے رِشتہ
دل ملے یا نہ ملے ہاتھ ملاتے رہیے
محبت میں وفاداری سے بچیے
جہاں تک ہو اداکاری سے بچیے
ہر اِک صورت بھلی لگتی ہے کچھ دن
لہو کی شعبدہ کاری سے بچیے
شرافت ، آدمیّت ، دردمندی
بڑے شہروں کی بیماری سے بچیے
ضروری کیا کہ ہر محفل میں بیٹھیں
تکلّف کی رواداری سے بچیے

نیا شہر ہے اور کچھ دن رہو
یہ سارا ملمع اُتر جائے گا

کسی سے خوش ہے کسی سے خفا خفا سا ہے
وہ شہر میں ابھی شاید نیا نیا سا ہے

وہ شخص جو کچھ دن سے بہت ہنسنے لگا تھا
سنتے ہیں وہ کل ریل کی پٹری پہ پڑا تھا

تصویروں کے اس شہر میں نفرت بھی بہت ہے
اپنا سا ملے کوئی تو دشمن ہی بنا لے

بیٹھے ہیں دوستوں میں ضروری ہیں قہقہے
سب کو ہنسا رہے ہیں مگر رو رہے ہیں ہم

چمکتے کپڑے، مہکتا خلوص، پختہ مکاں
ہر ایک بزم میں عزّت حفاظتیں مانگے

اس کے دشمن ہیں بہت آدمی اچھا ہوگا
وہ بھی میری ہی طرح شہر میں تنہا ہوگا

یہاں کسی کو کوئی راستہ نہیں دیتا
مجھے گرا کے اگر تم سنبھل سکو تو چلو

اور کچھ دیر یونہی جنگ، سیاست، مذہب
اور تھک جاؤ ابھی نیند کہاں آئے گی

میری غربت کو شرافت کا ابھی نام نہ دو
وقت بدلا تو تری رائے بدل جائے گی

ان اشعار میں ایک اجنبی شہر کی جدوجہد کتنی منفی ہے۔ شائستہ محفلیں ہوں، ہر کسی سے ملنے کی مجبوری ہو، دشمنی کے باوصف زندہ رہنے کے لیے سہارے کی ضرورت ہو، بات کم کرنا، ذہانت کو چھپانا، دل ملے یا نہ ملے ہاتھ ملانا، ہر کسی کو دوست بنانا، وفاداری کی اداکاری سے بچنا، شرافت، آدمیت، دردمندی کی بیماریوں سے محفوظ رہنا، کسی سے خوش کسی سے خفا رہنا،

نفرت کو بھی غنیمت سمجھنا اور اپنا سا کوئی ملے تو دوست نہ سہی دشمن ہی بنالینا، دل غمزدہ ہو لیکن دوستوں کی محفلوں میں زبردستی قہقہے لگاتے رہنا، عزت کے لیے چمکتے کپڑے، دکھاوے کا خلوص، پختہ مکان کی حفاظتیں تلاش کرنا، کسی کو گرا کر اپنا راستہ تلاش کرنا، جنگ، سیاست، مذہب پر اس وقت تک پٹی پٹائی باتیں کرتے رہنا جب تک نیند نہ آ جائے، اور غربت کو شرافت کی نشانی سمجھنا، اور یہ اندیشہ کہ وقت بدلا تو کردار بھی بدل جائے گا جدید شہر کے کھوکھلے آدمی کی عبرتناک نشانیاں ہیں۔

خیر، اب تو ایسے گانو اور قصبے بھی نہیں رہے جن کے معاشرے میں ان منفی قدروں اور رویوں سے بچ کر آدمی (نیک اور شریفانہ کی بات نہیں) ایک بھری پری سالم زندگی کا تصوّر کر سکے۔ اگر ایسا معاشرہ میسّر آتا تو اس میں برہن کی آگ، ہجر کی رات اور پردیسی سے جدائی کی بپتا اس بڑے شہر کی چلچلاتی دھوپ سے زندگی اور شاعری کا زیادہ شفاف اور صالح سرچشمہ ثابت ہوتی کیونکہ وہاں کردار کی سالمیت برقرار رہتی ہے اور یہاں یعنی اجنبی بے چہرہ شہر میں کردار ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے۔ کردار سالم ہو تو جام سفالی ہی سہی، مٹّی کی صراحی ہی سہی، مسرّت کے آبِ زلال کو محفوظ رکھتی ہے۔ کردار ٹوٹا پھوٹا ہو تو بلور کا جام سہی، شہر تابناک کی مسرّتِ دوآتشہ کو تھام نہیں سکتا۔ اس معنی میں ندا فاضلی کے متذکرہ بالا اشعار میں دورِ جدید کا وہ کرب سما گیا ہے جو بڑے شہروں کے اس معاشرے کا زائیدہ ہے جو آدمی کو سماجی میل جول کی زندگی سے محروم کر کے اس کے کردار کی سالمیت کو پاش پاش کر دیتا ہے۔

لیکن — اور یہ لیکن مضمون کے اس مرحلے میں بارہ من وزن کا ہے۔ ندا فاضلی بڑے شہر میں کردار کی پائمالی اور خستگی کو آستین کے نمائشی زخم نہیں بناتا۔ اس سے قبل کہ اس کی شخصیت خود ترحمانہ جذباتیت کا شکار بنتی وہ ایک نیا موڑ لیتی ہے۔

یہ موڑ ہے بڑے شہر میں شکایتوں سے پر راگ سے جیسے باجہ کی مثال جینے کی بجائے زندہ رہنے کا کچھ ایسا سلیقہ پیدا کرنا کہ نشاط وحسن کے کچھ مقامات نکل آئیں۔ زمانہ کے ہاتھوں خود کو تباہ کرنے سے بچانے کے لیے فکر و احساس وعمل تینوں سطح پر آدمی کو اپنی قوتِ ارادی کے ذریعے فیصلے کرنے پڑتے ہیں۔ اور ندا یہ فیصلے کرتا ہے۔

مندرجہ ذیل اشعار میں ندا حالات کو خود پر غالب ہونے نہیں دیتا:

اپنے غم لے کے کہیں اور نہ جایا جائے
گھر میں بکھری ہوئی چیزوں کو سجایا جائے

اس شعر میں تو ڈاکٹر جان سن کے ناول ''رسالیاس'' اور والٹیر کے ناول ''کینڈیڈا'' (Candida) کی تفہیم سمٹ آئی ہے کہ دُنیا جہان میں مسرّت کی تلاش کرنے کے بعد ناول کا ہیرو تھک ہار کر بالآخر اپنے پائینِ باغ کو ٹھیک ٹھاک کرنے میں لگ جاتا ہے۔ اسی غزل کا یہ شعر تو اب جگ بیتیسی پر چڑھا ہوا ہے:

گھر سے مسجد ہے بہت دُور چلو یوں کر لیں
کسی روتے ہوئے بچّے کو ہنسایا جائے

بچّوں پر ندا نے بہت اشعار کہے ہیں کیونکہ اب بچّوں ہی میں ذہنی معصومیت دیکھنے کو ملتی ہے جو کسی زمانے میں سیدھے سادے لوگوں میں عام تھی۔ بہر حال زندگی کی بے معنویت سے بچنے کی ندا کی کوشش دیکھنے کے قابل ہے۔ بے معنویت کو غالب آنے دو تو وہ زندگی کو دیمک کی طرح کھا جاتی ہے۔ کیا خوبصورت شعر کہا ہے ندا نے:

پہلے ہر چیز نظر آئے گی بے معنی سی
اور پھر اپنی ہی نظروں سے اُتر جاؤ گے

زندہ رہنے کے لیے جس دانش مندی کی ضرورت ہے وہ ندا کے ذیل کے شعروں میں دیکھئے:

کبھی کسی کو مکمل جہاں نہیں ملتا
کہیں زمیں، تو کہیں آسماں نہیں ملتا

پہلے ہمیں بھی نیند نہ آتی تھی گھر سے دُور
اب جس جگہ بھی رات پڑی تھک کے سو گئے

اپنا وجود ہی تھا پہاڑوں کا سلسلہ
ہر راستہ تھا صاف کہیں پیچ تھا نہ خم

ندا فاضلی زمانہ کے نشیب و فراز سے واقف ہے لیکن اپنی ذات سے بھی اُلجھتا ہے جو اندرونی

کشمکش کو بڑھاتی ہے اور یہ کشمکش شاعری کا سر چشمہ ہے۔ ایک شعر دیکھیے:

دیکھا ہوا سا کچھ ہے تو سوچا ہوا سا کچھ
ہر وقت میرے ساتھ ہے اُلجھا ہوا سا کچھ

اس موضوع کے کچھ ہیر پھیر دیکھیے:

کہیں چھت تھی دیوار و در تھے کہیں، ملا مجھ کو گھر کا پتہ دیر سے
دیا تو بہت زندگی نے مجھے مگر جو دیا وہ دیا دیر سے
کہیں رُک گئے راہ میں بے سبب کہیں وقت سے پہلے گھر آئی شب
ہوئے بند دروازے کھل کھل کے سب جہاں بھی گیا میں گیا دیر سے

ندا کے یہاں اب نہ شخصی انا پر اصرار ہے نہ حالات کے جبر کا شکوہ۔ زندگی کا ایک بہاؤ ہے جس پر انا کی کشتی کو چھوڑ دینے میں ہی عافیت نظر آتی ہے:

اپنی مرضی سے کہاں اپنے سفر کے ہم ہیں
رُخ ہواؤں کا جدھر کا ہے اُدھر کے ہم ہیں
چلتے رہتے ہیں کہ چلنا ہے مسافر کا نصیب
سوچتے رہتے ہیں کس راہگزر کے ہم ہیں
ساحل کی گیلی ریت پہ بچوں کے کھیل سا
ہر لمحہ مجھ میں بنتا بکھرتا ہوا سا کچھ

اب دوسروں پر دار و مدار کرنے کی بجائے اس میں خود اعتمادی بھی آ گئی ہے:

کچھ لوگ یونہی شہر میں ہم سے بھی خفا ہیں
ہر ایک سے اپنی بھی طبیعت نہیں ملتی

آشوب دل کو لیے گھر میں بیٹھے رہنا، یا روتی صورت شہر میں گھومنا، پریشانیٔ خاطر کا علاج نہیں ہے۔ بہر صورت شہر کے ساتھ سمجھوتہ نہ کیا بھی تو شہر کا کردار فوراً نہیں بدلتا:

ہنستے ہوئے شہروں سے ہے بازار کی رونق
رونے کی یہاں ویسے بھی فرصت نہیں ملتی

نکلا کرو یہ شمع لیے گھر سے بھی باہر
کمرے میں سجانے کو مصیبت نہیں ملتی

ان طور طریقوں سے کچھ ٹھیک ٹھاک ہو جاتا ہے لیکن، اس کا مطلب یہ نہیں کہ شہر کا کردار بدل جاتا ہے:

اور تو سب کچھ ٹھیک ہے لیکن کبھی کبھی یوں ہی
چلتا پھرتا شہر اچانک تنہا لگتا ہے

شہر کی طرف یہ کچھ اُلجھا سلجھا سا رویہ انھیں اپنے بہت سے ہم عصر شاعروں مثلاً عمیق حنفی، زبیر رضوی، شہریار، بلراج کومل، کمار پاشی، مخمور سعیدی سے علیحدہ شناخت بخشتا ہے۔ ان شعرا کے یہاں شہر آشوب اور آشوبِ آگہی اور ویرانئ حیات اور خرابہ کی تلخی نشاطِ فن کو اپنے رنگ بکھیر نے نہیں دیتی۔ ندا حالات سے، اپنی ذات سے، اپنی شاعری سے کچھ ایسا دانشمندانہ سمجھوتہ کرتا ہے کہ اس میں احساس اور فکر کی سطح پر جینے کا ایک نیا حوصلہ پیدا ہو جاتا ہے۔ ندا کی ایک بیحد مقبول اور خوبصورت غزل ہے جس پر یہ طویل مضمون ختم کرنے کی اجازت چاہوں گا:

اُٹھ کے کپڑے بدل گھر سے باہر نکل جو ہوا سو ہوا
رات کے بعد دن آج کے بعد کل جو ہوا سو ہوا

جب تلک سانس ہے بھوک ہے پیاس ہے، یہ ہی اتہاس ہے
رکھ کے کاندھے پہ ہل کھیت کی اور چل جو ہوا سو ہوا

خون سے تربتر کر کے یہ رہگزر تھک چلے جانور
لکڑیوں کی طرح پھر سے چولہے میں جل جو ہوا سو ہوا

جو مرا کیوں مرا، جو کٹا کیوں کٹا، جو جلا کیوں جلا
مدتوں سے ہیں گم ان سوالوں کے حل جو ہوا سو ہوا

مندروں میں بھجن مسجدوں میں اذاں آدمی ہے کہاں
آدمی کے لیے ایک تازہ غزل جو ہوا سو ہوا

OO